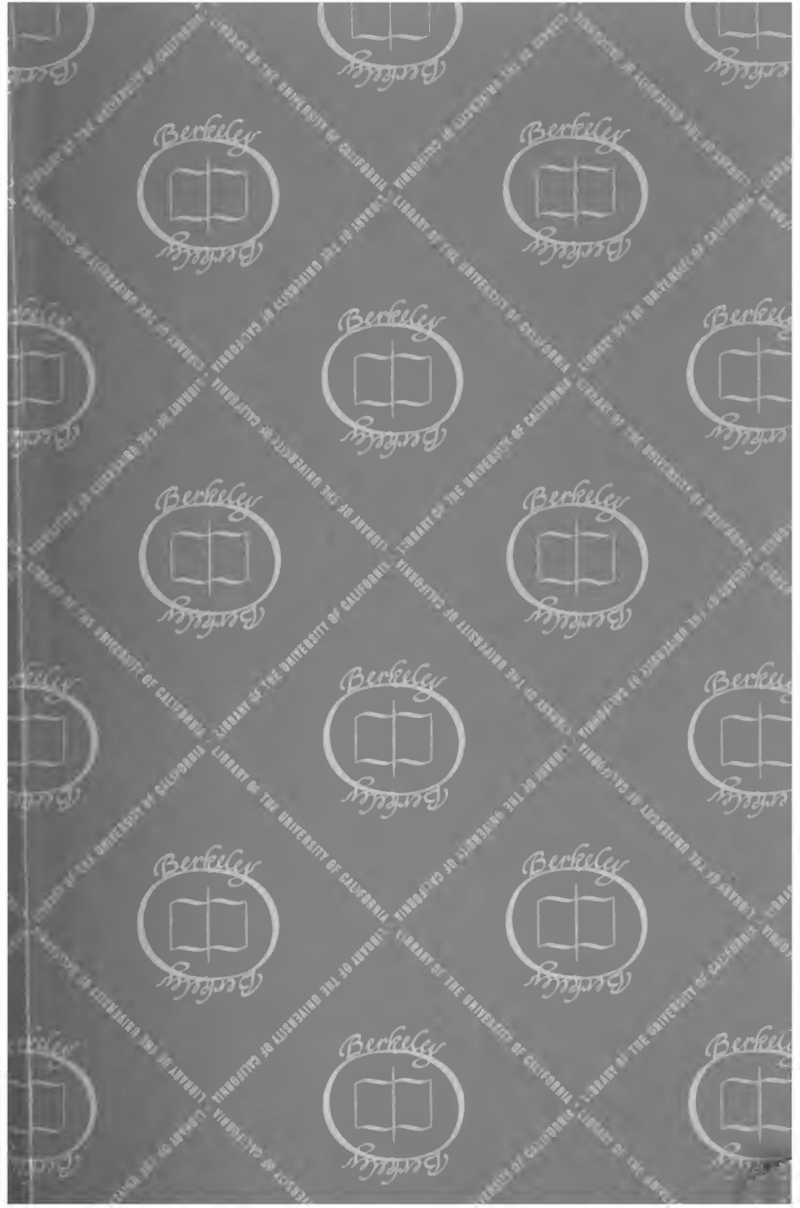


Die Frau in der venezianischen Malerei

Emil Schaeffer







DIE FRAU

IN DER

VENEZIANISCHEN MALEREI

VON

EMIL SCHAEFFER

MIT HUNDERT ERLÄUTERNDEN ABBILDUNGEN



MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.



DIE FRAU IN DER VENEZIANISCHEN MALEREI





DIE FRAU IN DER VENEZIANISCHEN MALEREI

DIE FRAU

IN DER

VENEZIANISCHEN MALEREI

EIN VERSUCH VON EMIL SCHAEFFER

MIT HUNDERT ERLÄUTERNDEN ABBILDUNGEN



MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1899

RICHARD MUTHER

MEINEM GROSSEN LIEBEN MEISTER

IN DANKBARKEIT

UND HERZLICHSTER VEREHRUNG

INHALTSÜBERSICHT

DAS QUATTROCENTO



Vittore Carpaccio. Der Lowe von S. Marco.

I

Das Weib in der Malerei der Primitiven

Wir sprechen das Wort „Deutsche Malerei“, und vor uns stehen Hieronymus Holzschuher, der Ratsherr aus Nürnberg, Dürers Apostel und der Jörg Giesse des Hans Holbein, — nur Männer. Wir sprechen das Wort „venezianische Malerei“, und vor uns stehen Bellinis Madonnen, die Göttinnen des Cinquecento und Tiepolos Rococodamen, — nur Frauen. Alle Kunst Venedigs ist ein Preislied auf das Weib. Die liebliche Göttin war es den Malern zuerst, dann sprengte der Körper die Haft der Seele, und es wurde zur göttlichen Geliebten, — die heisse Sprache der Sinne ward allmählich kühler, blasierter, und das Weib erscheint als graziös plaudernde Freundin. Drei Jahrhunderte beteten Venedigs Künstler zum Weibe und drei Jahrhunderte lang schauten sie „das Weib“ nur in der Venezianerin. Mochten sie Maria oder Venus, Heilige oder Hetären malen, — sie verherrlichten stets die Tochter der Lagunen. Bellini jedoch empfand sie anders als Tiepolo, Giorgione anders wie Tintoretto. Derselbe Inhalt wechselte seine Formen; geschah dies zufällig oder walteten bestimmte Gesetze? Vielleicht gelingt es dieser Studie, die Antwort zu finden.

Seit dem Quattrocento opferten Venedigs Maler stets an demselben Altare; Jahrhunderte aber waren gekommen und gegangen, bevor man jenen Altar errichtete, Jahrhunderte, in denen die Künstler den Zauber ihrer Stadt nicht empfanden und darum auch die Venezianerin nicht gewahrten, die neben ihnen dahinlebte. Auf den Inseln der Levante lag die dräuende Tatze des Löwen von S. Marco, vor dem Runzeln seiner Brauen bebte schon das weite Land bis zur Adda, auf allen Meeren segelten die Galeeren Venedigs und führten nach der Heimat die bunte Pracht des Orients, — längst war die Republik zur gebietenden Grossmacht geworden und noch immer blickte sie, wie die Römer einst zu den Hellenen, bewundernd zu den Enkeln Constantins empor, noch immer setzte sie ihren Stolz darein, griechische Art und Sitte nachzuahmen, noch immer wollte Venedig nicht mehr bedeuten als ein Byzanz des Westens. Griechische Baumeister schufen hier aus Gold und Marmor Kirchen mit gewaltigen Kuppeln, wie die Venezianer sie staunend in Constantinopel geschaut, was sie bedurften für den Luxus der Paläste, Mosaikgemälde, Stickereien und funkelnde Arbeiten aus Juwelen, — Byzanz lieferte alles.

Einheimische Künstler und Handwerker ahmten natürlich den fremden Vorbildern nach, und so erklärt es sich, dass die Renaissance hier später als anderwärts Boden fand, die Malerei der Inselstadt lange von den Fesseln des Mittelalters umstrickt blieb. Erst, als die politischen Bande sich lockerten, die Venedig an Byzanz knüpften, als es in Verbindung trat mit den Städten und Fürsten Italiens, da zog auch junge erstarkende Kunst in die Lagunen ein, Kirchen und Paläste entstanden im heiteren Stile der Frührenaissance, der Einfluss der Malerschulen von Padua und Umbrien verdrängte die finsteren Heiligen der Griechen, und zwei Maler besonders lehrten nun die Venezianer, dem eigenen Fühlen die eigene Sprache suchen, — Vittore Pisano und Gentile da Fabriano.[1])

Der Senat hatte beide gerufen, als er dem Dogenpalast bildlichen Schmuck schenken wollte, und ihre Art zu malen wirkte gleich einer Offenbarung auf die venezianischen Meister, die sich bisher begnügt hatten, goldstarrende Heilige in eine barbarische Architektur von greller Pracht zu stellen.[2]) Der grössere Künstler mag Vittore Pisano gewesen sein, den grösseren Einfluss auf die Malerei Venedigs

hat unstreitig Gentile geübt. Gentile, dem Sohn des jungen Quattrocento eignete ein frohes Fabuliertalent, er freute sich kindlich über all das Schöne, das es auf dieser Welt zu schildern gab; aber der Umbrier aus Fabriano konnte auch von ätherischen Madonnen träumen, deren Haar wie Honig leuchtet und deren Augen wie der blaue Himmel



Giovanni und Antonio da Murano. Madonna. (Ausschnitt.)

strahlen. Unter dem Eindruck solcher Frauengestalten schufen die Häupter der jungen Schule von Murano, Giovanni und Antonio da Murano ihre thronende Madonna in der Kirche von S. Zaccaria zu Venedig. Dies Bild bedeutet den entscheidenden Sieg des umbrischen Empfindens. Die Augen Marias blicken in jener schwermütigen Frömmigkeit, mit jenem seltsam süssen Ausdruck, der bald wie verhaltene Freude, bald wie leise zuckender Schmerz anmutet und den die Umbrier bis auf den jungen Raphael so liebten. Vor

allzugrosser Sentimentalität jedoch, vor dem Himmlisch-Allzu-Himmlischen, in das die neue Kunst bei der Nachahmung Gentiles leicht verfallen konnte, davor schützte die Maler der kleinen Inselstadt wiederum Bartolommeo Vivarini, Antonios jüngerer Bruder.



Bartolommeo Vivarini. Madonna. (Ausschnitt.)

Seine Gestalten haben den Himmel nie geschaut, mit beiden Füssen stehen sie fest auf der Erde. Siegte zuerst an den Lagunen die Schönheit ohne Wahrheit, so führte er die Wahrheit ohne Schönheit in die Kunst Venedigs ein und bebte auch vor asketischer Hässlichkeit nicht zurück. Seine Maria und seine Heiligen haben nicht mehr jenes schmale dünne Profil, das Gentile gemalt, hart und knochig ist das ovale Antlitz, und die breite Nase nimmt den Zügen die letzte Spur



Carlo Crivelli. Marienkrönung. (Ausschnitt.)

von Schönheit.3) Auf jene Malergruppe aus Murano passt das Wort »Schule« in seinem Doppelsinn; denn sie alle waren nicht Schaffende, sondern Lernende, Nachahmende der Byzantiner, der Umbrier und endlich der Paduaner. Ihre Thätigkeit war bescheiden, aber sie hatten nicht vergebens gelernt, denn aus den Bausteinen, die sie zusammentrugen, schuf Carlo Crivelli, der einzige Künstler des venezianischen Mittelalters, seinen Königsbau. Mit der Kraft einer starken Persönlichkeit vereinigte er all' dies Fremde zu einem Neuen, noch nie Dagewesenen, und der Geist der Einheit durchdrang Teile, welche man vor ihm nicht verbinden konnte. Darum lieben wir Crivelli

als Künstler, dem wir Herrliches danken, indes seine Vorläufer nur den Historiker interessieren.

Viele Generationen gingen achtlos an Carlo Crivelli vorüber; erst als die Feinsten und Zartesten unter den modernen Künstlern die brutale Körperlichkeit der Dinge zu hassen begannen und auf die



Carlo Crivelli. Madonna. (Ausschnitt.)

Suche gingen nach dem verlorenen Paradies, dem Lilienland der Seele, da entdeckten sie die Kunst der Primitiven, entdeckten die Madonnen Carlo Crivellis, und wenn wir deren Lächeln heute wieder deuten können und verstehen, was ihre Augen blicken, diese blassblauen, harten, oft unheimlich starren Puppenaugen, so danken wir es besonders Gustave Moreau, dem grossen Meister von Paris, der uns die Kunst Crivellis begreifen lehrte, indem er in seinen eigenen

Werken auffing, was an ihr gerade unserer Epoche so wahlverwandt ist. Des Venezianers unvenezianisch harte Linien, auch Moreau berückte ihr strenger Zauber; Edelsteine, die wie Blutstropfen funkeln, auch Moreau hat sie gemalt; von Carlo Crivellis Frauen stammt seine Mänade, die auf das tote Haupt des Orpheus so kalt niederschaut, und von dem Enkel der Byzantiner lernte Moreau die fast neronische Grausamkeit, Mädchen, die beinahe noch Kinder sind, in die frostig-grelle Pracht so schwerer Brokatstoffe zu hüllen, dass sie der junge Leib kaum erschleppen kann. Crivelli malte viele Madonnen und Heilige, und alle haben jene ätherische blasse Schönheit, wie sie Prinzessinnen aus uralten Geschlechtern oder künstlerisch empfindenden Frauen eigen. Ihr Antlitz ist von der Farbe zarter halberblühter Theerosen, und seltsam einen ihre Züge Frühes und Spätes, Vorfrühling und Herbst, Kindlichkeit mit Raffinement. Diese bizarre fin de siècle-Mischung leiht den hellen und doch blasierten Mienen eine Art Perversität; darum ziehen heute die Künstlichsten eine Madonna Crivellis der sixtinischen vor, und es ist gewiss kein Zufall, dass gerade in England, der Heimat der Ästheten, Crivellis Gemälde Unsummen erzielten.



Carlo Crivelli.
Die heilige Magdalena.

Betrachten wir die überfeine Grazie der Frauen Crivellis, die



Carlo Crivelli. Madonna.

nervöse Blässe ihrer Hände, wie aristokratisch-manierirt sich die dünnen, an Blütenstiele gemahnenden Finger ausstrecken und biegen,[4]) so empfinden wir, dass es einer grossen und reichen Kultur bedurfte, um solche Bewegungen hervorzubringen, aber wir sagen uns auch, dass diese Kultur, die uns betäubt wie fremder Duft aus seltenen Blumen, schon überreif, dem Welken nah sein muss. Carlo Crivelli ist von der Art jenes Hellenen, der die Statue der schreitenden Diana im Museum zu Neapel schuf, ein Genosse vom Meister des Bartholomäus-Altares und Odilon Redons, er ist ein Hoherpriester jener schauerlichen und verruchten Schönheit, vor der man an Heiliges und Unheiliges zugleich denken muss, an weisse Messgewänder, das kalte Leuchten der Monstranz und alte lateinische Hymnen, aber auch an heissbrennende Lippen, duftende Nächte im Frühsommer und an »tutte le belle cose impure«. Es bedurfte einer vielhundertjährigen Kultur, um Carlo Crivelli hervorzubringen, er kündet das Vornehmste und Sublimste, — ein Schritt weiter hiesse Parodie. Carlo Crivelli war der letzte Venezianer, der bewusst zu den Sinnen »nein« sagte und aus der mystischen Sehnsucht seiner Seele ein Frauenideal schuf. Seine Kunst deucht wie ein Abendrot des Mittelalters, das noch einmal vor der Nacht all' die heisse Schönheit und den brennenden Glanz des sterbenden Tages über den Himmel fluten lässt; sollte aber die Malerei sich weiter entwickeln, so durfte sie nicht länger auf Crivellis Pfaden schreiten, ein anderer Weg musste eingeschlagen werden, der aus den mittelalterlichn Idealen hinaus, vom Himmel zurück zur Erde führte.



II

Die Venezianerin des Quattrocento

Alles, was klingt und jubelt, gleisst und glitzert, flimmert und strahlt, wird lebendig in unserer Seele bei dem Worte »Venezianerin, Gentildonna der Renaissance«; festliche Freude überkommt uns, wenn wir der Frauen denken, die in jenen Tagen des Sonnenrausches lebten, als Königinnen träumen wir sie, als Gebieterinnen des Daseins, und auf glanzumleuchteten Pfaden schreiten sie, ein blonder Frühling, lächelnd dahin . . .

Anders jedoch, ganz anders wirkt das Bild, das die alten Schriftsteller vom Leben der Venezianerin im Quattrocento entwerfen. Noch mehr als die Kunst hatte das Weib durch die Nachahmung byzantinischer Art zu leiden. Nach der Sitte des Orients von aller Welt streng geschieden, wuchs das Mädchen im Frauengemach des väterlichen Palastes heran; Männer durfte es nie sehen, und ging die junge Patricierin zur Kirche, barg ein doppelter Schleier aus Seidengaze ihre Schönheit neugierigen Blicken. Den Gatten wählte der Vater, — sie selbst ward nicht gefragt. Mit grossem Prunk feierte man die Hochzeit, und aus dem ersten Gynaikeion zog die Gentildonna nun als Herrin in ein zweites. Sonst änderte sich wenig in ihrer Lebensweise. An seinen Sorgen, seinen Geschäften liess sie der Gemahl kaum teilnehmen, sie durfte sich nicht um Politik kümmern und der Kunst brachte sie kein Interesse entgegen. Die edlen Damen aus Florenz disputierten mit den Gelehrten über Geschichte, Politik und Philosophie,5) — das kannte man in Venedig nicht; zwei Frauen nur werden gepriesen, wenn man vom geistigen Leben des venezianischen



Cassandra Fedele.

Quattrocento spricht, Cyperns schöne Königin Caterina Cornaro und Cassandra Fedele,[6] die Angelo Poliziano als »decus Italiae« pries. Caterina Cornaro war die verstehende Freundin der Künstler und Gelehrten, Cassandra hatte selbst an der Universität zu Padua studiert, und ihre Kenntnis der alten Sprachen, ihre Rednergabe waren so ausserordentlich, dass Ludwig XII. und Isabella von Castilien die berühmte Venezianerin an ihren Hof berufen wollten.

Das Streben der anderen Frauen ging nicht geistigen Zielen nach; umsomehr wussten sie, nach aussen gebunden, ihr häusliches Leben mit orientalischer Pracht zu umkleiden. Es ist ein enges Reich, über das die Gentildonna herrschte, aber in dieser Armut, welche Fülle! Pietro Casola[7] aus Mailand, der Venedig am Ende des Quattrocento sah und seinen Gratulationsbesuch bei einer Wöchnerin aus dem Hause Dolfin erzählt, giebt eine gute Schilderung von dem Luxus, der die Patricierin umstrahlte: »Die nach venezianischer Mode unbewegliche Bettstelle mochte allein fünfhundert Dukaten wert sein, die geschnitzten Figuren waren so schön und natürlich, und überall solche Verschwendung an Gold, dass ich zweifle, ob es zur Zeit des jüdischen Königs Salomo, als das Gold so geringen Wert hatte, etwas Schöneres könne gegeben haben. Von den Garnituren, — ich meine

die Decken und Kissen, sechs an der Zahl, — und der Frau selbst schweige ich lieber; man würde mir doch keinen Glauben schenken. Und noch eines will ich sagen, was man mir vielleicht auch nicht glauben wird, was ich aber nicht wagen würde zu erfinden. Es befanden sich in dem Zimmer fünfundzwanzig Fräulein, die der Wöchnerin ihren Besuch machten, eine schöner als die andere. Sie waren nach venezianischer Mode sehr prächtig gekleidet, und man sah kaum vier Finger breit die nackte Haut an Brust und Schultern. Die Fräulein hatten so viel Schmuck auf sich an Kopf, Hals und Händen, ich meine Gold, Edelsteine und Perlen, dass man sie auf zehntausend Dukaten schätzen konnte«.



Kostümbild nach Cesare Vecellio.

Und an einer anderen Stelle:[8] »Die venezianischen Frauen, besonders die hübschen, entblössen Hals, Busen und Schultern, soweit es nur möglich ist; wenn ich sie sehe, steigt in mir oft die Befürchtung auf, die Kleider möchten ihnen vom Leibe fallen. Alle, die es erschwingen können und auch jene, die es nicht können, sind von Kopf bis Fuss mit Perlen, Diamanten und Juwelen bedeckt. Ich sage, auch die, welche es nicht können, denn oft ist alles nur geliehen. Sie besitzen eine wahre Kunst darin, ihr Gesicht und alles, was sie blosstellen, schön herzurichten«.

Besondere Sorgfalt verwandten die Damen schon in diesem Jahrhundert auf ihre Frisuren. Sie legten das Haar entweder um den Kamm, was à la ducale hiess, zwängten es in Netze, oder liessen es auch einen Kegel auf dem Haupte bilden; mangelte das eigene, so musste fremdes aushelfen, das, — wiederum nach Casola, — Bäuerinnen auf der Piazza feilhielten.

Eine besondere Eigentümlichkeit der Mode im Quattrocento waren die zoccoli,[9] jene hohen Stelzschuhe der Venezianerin, die uns auf manchen Gemälden seltsam genug anmuten. Auch die zoccoli stammten



Kostümbild nach Cesare Vecellio.

aus dem Osten und bei schmutzigen und verschlammten Strassen mochten sie von Nutzen sein. Sie kamen eigentlich aber erst in Aufnahme, als nach der Pflasterung Venedigs ihre Notwendigkeit schwand, wuchsen immer mehr und erreichten endlich die Höhe von fast einem Meter. Und gerade diesen Schuhen war in dem veränderungslustigen Venedig ungewöhnlich lange Dauer beschieden. Im sechzehnten Jahrhundert spottete Vendramin im »Adone«

»Chi vuol di queste donne
L'alta beltà veder,
Per pascer le sue brame
Convien l'occhiale aver.«

Der Chevalier de Disdier[10]) aber belehrt uns darüber, warum die Patricier, auch viel später noch, eine Mode duldeten, die den Frauen nicht erlaubte, einen Schritt ohne Unterstützung zu machen. Er bemerkte einem Nobile gegenüber, dass die Schuhe, die man anderwärts trüge, doch bequemer seien, — und der kluge Venezianer lächelte: »troppo commodo, troppo commodo . . . .«

Alle Edikte, die zuweilen die Signoria auf dem Gebiete der Mode erliess, hatten so gut wie gar keine Wirkung, sie wurden schlau umgangen, und ein venezianischer Papst[11]) sogar, Eugen IV. unterstützte die Gentildonne in ihren Kämpfen um Perlen und Armbänder.

Auch galten diese Luxusgesetze nur in den sauren Wochen; für die frohen Feste hob man alle auf, und wollte die erlauchte Signoria fremden Fürsten durch Prunk und Reichtum imponieren, so wurde der Aufwand befohlen. Dann begrüssten, wie Marin Sanuto erzählt, den Gast der Republik hundertdreissig und noch mehr Edelfrauen, alle schimmernd und strahlend von Juwelen der seltensten Art, che è cosa incredibile a veder, ma vedendo crederete[12]) . . .

Wenn trockene Chronisten schwärmen, ist es wohl selbstverständlich, dass auch die Dichter[13]) an so viel Schönheit nicht mehr



Kostümbild nach Cesare Vecellio.

blind vorübergingen. In bewundernder Demut schauen sie zu hehren Frauen nun empor und preisen ihre holdseligen Reize. Worin die aber bestanden, berichten sie leider nicht, sondern knien bloss vor dem Weibe, knien fromm wie der Sünder vor dem Thron der Gnaden spendenden Mutter Gottes:

Madonna, io son venuto
a inzenochiarmi avante ay to bey pedi,
a dimandarti adiuto . . . .

In jenen Reimen lebt noch das Mittelalter, das auf ein lichtes Frauenhaupt die Krone Marias setzte und der selbstgeschaffenen Göttin dann hoch droben in rosenleuchtenden Wolken den Thron erbaute. Ob der himmlischen Tugenden waren die erdenhaften des Weibes übersehen worden, die S e e l e hatte den Körper getötet; die grosse Aufgabe der Kunst im Quattrocento ward es, den K ö r p e r zu neuem Leben wachzurufen. Venedigs Dichter haben dies nicht vermocht, und darum vergassen wir ihre Werke; was ihnen aber nicht gelang, vollbrachte die Malerei, vollbrachte einer der erhabensten Menschen aller Zeiten:

Giovanni Bellini.



Giov. Bellini. Madonna.

III

Giovanni Bellini

Als Gentile da Fabriano die Lagunen verliess, hatte seine innige Kunst in Jacopo Bellini[14]) einen Schüler sich erobert, der von dem Meister nicht lassen wollte und mit ihm nach Florenz zog. Was er dort und später in Padua, der Stadt Squarciones gelernt, künden seine Zeichnungen im Louvre und im British-Museum. Er freute sich an allem Festlichen und Frohen, aber auch für die Anmut der Landschaft hatte er sich Verständnis erworben und zeichnete, wohl als der erste Venezianer, die Fragmente antiker Reliefs nach. Im Jahre 1460 starb er zu Padua, wo er in den letzten Zeiten seines Lebens gewirkt, und in das künstlerische Erbe des Vaters teilten sich seine Söhne Gentile und Giovanni.

Gentile, der Ältere, übernahm die Freude am Schein der Dinge, und als die Brüder bald nach des Vaters Tode in Venedig ihr Heim gründeten, gab er sich der bunten Stadt und ihrem Prunk zu eigen,

erzählte vom Glanz ihrer Feste und von der feierlichen Pracht ihrer Prozessionen. Die ganze Daseinslust des Quattrocento atmet aus Gentiles grossen Bildern, als hellblickender Beobachter schrieb er die »abgekürzte Chronik« seiner Zeit und erklärte uns besser als dickleibige Folianten jenes Venedig, in dem einer der wundersamsten Poeten seine Farbengedichte träumte, — Gentiles Bruder Giovanni.[15])

Giovanni Bellini gehört wie sein Vater Jacopo und Verdi in unseren Tagen zu jenen glücklichen, weiblich anschmiegsamen Naturen, die alles Fremde mit Begier erfassen, ihr ganzes Leben lang Lernende und dabei grosse Meister sind. Zuerst gab Bellini sich in die Schule seines Schwagers Mantegna. Von ihm lernte er seinen Wirklichkeitsinn, die strengen Linien, die nicht schön, sondern wahr sein wollen, von ihm lernte er, wie man Figuren in den Raum stellt, zu Gruppen einigt, — kurz, die Komposition seiner Gemälde. Aber stets wusste Bellini, wo er aufzuhören hatte; niemals folgte er dem Gelehrten Mantegna in die Trümmerwelt der römischen Ruinen, den archäologischen Neigungen seines Freundes stand er kalt gegenüber. Als dann Antonello, der niederländische Sicilianer nach Venedig kam, lauschte er ihm das Geheimnis der Ölfarbe sofort ab, malte nun Bilder voll Schimmer und Duft, und später, viel später noch wanderte der rüstige Greis auf den Pfaden, die seine Schüler erst gebahnt. Trotzdem, trotz alledem ist Bellini eine scharf umrissene Persönlichkeit; mochte er die fremden Weisen lieben und nutzen, immer hört man das helle Klingen der persönlichen Note heraus, niemals hat er nur anderen nachgemacht, stets blieb er Giovanni Bellini, der erste grosse Venezianer. Alle, die vor Bellini an den Lagunen gemalt, — wir können uns ihre Persönlichkeit und ihre Werke von Venedig ganz gut losgelöst denken, — bei Giovanni scheint dies unmöglich. Er ist Venezianer nach dem Inhalt seiner Gemälde, er ist Venezianer in jenen Formen, die er dem neuen Inhalt suchen musste.

Er zuerst empfand jene Morgen, die mit leiser Hand um alle Dinge seidene Silberschleier hüllen, als erster fühlte er des Mittags Sonnensymphonie, ihren Glanz und ihren Jubel, als erster schaute er jene Abende, wo das Gold sich um Zinnen und Kuppeln spinnt, aus den Wassern in zackigen Streifen heraufglitzert, vom Ruder der Gondoliere tropft und flimmernde Heiligenscheine ums Braunhaar der Venezianerinnen webt, — er zuerst liess sich zärtlich von der

weichen Luft der Lagunen streicheln, — Luft und Sonne, die Götter der Kunst Venedigs, — Bellini betete als erster zu ihrer farbenspendenden Macht!

Noch eine Religion nennt Bellini ihren Stifter: der Kultus des Weibes, der Kultus der Venezianerin! Bellini war es, der zuerst dem Weibe Tempel baute in Venedig, der erste in der Reihe jener Grossen und Kleinen, die der Venezianerin geopfert. Er zuerst malte jene Venezianerin, die wir noch heute schauen, wie sie, das schwarze Tuch ums dunkle Haupt geworfen, an den kleinen Füssen die schlürfenden Holzpantoffeln, langsam und wiegend durch die Gassen schreitet. Freilich nur das Antlitz der Venezianerin in seiner schmerzlichen Schönheit deuchte Bellini würdig, der Seele einer regina coeli als Gefäss zu dienen, — mit der Seele der Venezianerin, mit jenem eitlen, naiv-koketten, unschuldig-sündigen Ding, was hätte ein Bellini damit anfangen sollen? Nur die Züge der Venezianerin gab er seiner Madonna: brauner Goldton färbt die schmalen Wangen, die dunklen Haare flimmern, als ob der scheidende Tag einen glühenden Abschiedskuss auf sie gepresst, aus weiten, grossen, grossen Augen leuchten die braunen runden Sterne, von der vornehmen Nase gräbt sich eine tiefe flaumige Furche zum Munde und wie fragender Vorwurf liegt es in der Oberlippe, die sich leise, ganz leise aufwärts zieht.[16])

In den weichen, oft nur allzu grossen Händen ruht das bambino, oder es steht auf den Knieen der Mutter oder nach Art der Florentiner Skulpturen vor ihr auf einer Brüstung. Stets erscheint Maria einfach gekleidet, wie es einer Tochter des Volkes ziemt; über ein mattfarbiges Unterkleid hat sie ein Tuch geworfen, dessen Säume feine Stickerei ziert, — das ist ihr ganzer Schmuck. Soweit gehört die Madonna Bellinis Venedig, soweit ist sie das Kind der Lagunen; was aber ihre Augen strahlen, gehört allein dem Künstler, dem ein Gott verlieh, Tiefen und Höhen zu schauen, die unerreichbar dem gemeinen Blick.

Die Form für sein Madonnenideal bot Giovanni Bellini die Venezianerin; will man sich über den Inhalt dieser Form klar werden, muss man fragen: wie malte Bellini, wie malten die anderen grossen Schöpfer des Madonnenideals im Quattrocento, was wollte Botticelli, was Perugino und Mantegna?

Von all' diesen Meistern steht Botticelli uns am nächsten und

darum auch am höchsten. Frauen von so unendlich zarter, hektischer Schönheit, Hände, so müd', todesweiss und kühl, — Bellini hat sie nie gemalt, so traurig süsse Mienen, Träume voll Schmerz und Güte, — fremd blieben sie Bellini. Derselbe Engel, der Caterina da Siena ihre Briefe eingab und Jacopone da Todi das »stabat mater« dichten hiess, derselbe Engel führte Botticellis Hand. Die ganze schwärmerische Mystik des Trecento, seine visionäre, sinnlich-übersinnliche Himmelssehnsucht, sie liessen den letzten Künstler des Mittelalters Bilder schaffen, die wirken, berückend schwül gleich zitterndem Weihrauch und ans Herz greifen wie die asketisch-einfachen Hymnen der alten Meister. Aber jenes Gefühl, das die Früheren Steine auf Steine zu prächtigen Kathedralen türmen lehrte in maiorem dei gloriam, bei Botticelli war es nicht mehr naiv-freudig, so ungebrochen stark; es hatte, wie stets in den letzten Sprossen einer Kultur, an Feinheit gewonnen, aber die Lebensfähigkeit verloren, alle Kraft, sich zu behaupten, eingebüsst. So musste denn Botticelli einsam und frierend zu Grunde gehen an einer Zeit, die zu lärmend war, zu robust für sein scheues Empfinden. Er starb, und seine Kunst mit ihm. Wie anders Bellini! Dem Sohne Venedigs, das keinen Savonarola je geschaut, dem wahren Sohn des Quattrocento, — ihm war ein derartig kompliziertes und differenziertes Gefühlsleben fremd; seine Kunst ist erdenhafter als die Botticellis, nicht bestrickend durch späte Schönheit, nicht so adelig, aber reicher an Keimen, die dereinst herrliche Früchte werden sollten.

Losere Fäden noch als an Botticelli knüpfen Bellini an den umbrischen Perugino, diesen milden Träumer, der scheinbar in so wundervollem Einklang mit sich und der Welt lebte. Seine Welt, die Welt stiller Felder und zitternder Frühlingsbäumchen, ist freilich klein, und seine Madonnen mit den sanften Taubenaugen und dem herzförmigen Mund, sie scheinen nur Herrscherinnen über diese Auen, Hirtenköniginnen gleichsam. Aber die zarte Melancholie, die liebenswürdige, nicht sehr tiefgehende Schwermut Marias, die heitere Armut dieser Triften, die freundlichen Hügel und die unsagbar rührenden weissen Birken, — er lässt dies alles zu ergreifenden, unvergesslichen Accorden zusammenklingen; die tragischen und gewaltsam erschütternden Wirkungen Botticellis bleiben ihm versagt, aber er hat das feinste Schönheitsgefühl von all' den Grossen, die damals lebten, — Bellini kaum ausgenommen. Und trotzdem, — um wie viel grösser und reicher

erscheint Bellini in seiner ewigen Jugend, wie viel mehr Künstler als Perugino, der den einmal geschaffenen Madonnentypus immer und immer wiederholt, nichts mehr lernen will und darum schliesslich vor der siegreichen Jugend mit seiner Kunst in die Provinz flüchten muss, während der achtzigjährige Bellini in dem Venedig seiner Schüler nach Dürers Worten noch immer der Beste war.

Und Mantegna? Man weiss, wie viel Bellini von ihm lernte. Auch ihre Madonnentypen sind einander nah verwandt, was sich aber daraus leicht erklärt, dass sich beide Meister unmittelbar an die Natur wandten und ihre Modelle, die Venezianerin und die herbere Paduanerin viele gemeinsame Züge haben. Worin sich die Auffassungen der Schwäger endlich unterscheiden? Wenn ein musikalischer Vergleich gestattet ist, — Mantegna nimmt Pedale, Bellini spielt con sordino. Mantegnas Madonnen sind streng, erhaben bis zum Pathos. Bei Bellini scheint all' dies um eine Note gemildert, diskreter, leiser. Jede Leidenschaft, jedes Pathos ist seiner Madonna fremd, und der Ausdruck ihrer Züge lässt sich schwer in Worten erschöpfen; bald verklärt sie trauriges Glück, dann wieder zuckt es von verhaltenen Thränen und die grossen Blicke starren in kummerschwangere Weiten . . . Dieser melancholischen Grundstimmung verbindet sich, — und das ist nur Bellini eigen, — der Hang zum Feierlichen und Ceremoniellen; vielleicht waltet noch der Einfluss byzantinischer Mosaiken. Besonders klingen solche orientalische Erinnerungen durch jene grossen Gemälde, wo ernst und stumm würdige Heilige um die thronende Madonna sich scharen. Aber die Venezianerin der engen Gassen ist für keinen Thron geboren und Bellini konnte ihr noch nicht grandiose Majestät schenken; abgesehen von der süssen Madonna der Frarikirche, diesem sonnigen Lenzgedicht, blickt Maria nur frostig und kalt, wie die Kaiserinnen in Byzanz vielleicht blicken mussten.

Gern einte auch Bellini auf kleinen Bildern von breitem Format die Heiligen zur »santa conversazione« um Maria. Solche Gemälde führte er zuerst in die Kunst Venedigs ein; unter dem Vorwande der häuslichen Andacht sollten sie den Patricier-Palästen zum Schmuck dienen, nicht aus der Ferne von Gläubigen scheu betrachtet werden, sondern aus der Nähe von Kennern bewundert sein. Hier durfte die ceremonielle Feierlichkeit der grossen Kirchenbilder schwinden, Maria ist keine Königin mehr, sondern die hehrste Venezianerin, nur



GIOV. BELLINI
MADONNA MIT HEILIGEN.

ein Weib, aber umile ed alta più che creatura. Merkwürdig ist, dass die weiblichen Heiligen jener Gemälde ersichtlich einer höheren Gesellschaftsklasse angehören als die Madonna; ihre Züge scheinen anders, feiner, aristokratischer. Bisweilen träumen aus einem schmalen Profil



Giov. Bellini. Pietà.

zwei sehnsuchtstiefe dunkle Kinderaugen, die Wangen umflutet die lichte Pracht sonnenblonder Haare, oder Bellini malt die venezianische Patricierin, das runde, ein bischen gedankenlose Gesicht mit seinen gutmütigen hellen Augen und den vollen Lippen. Auch das perlenumstickte, sorgsam frisierte Haar liess er ihr und schenkte aus königlicher Künstlergnade bisweilen zum Geburts- ihr noch den Seelenadel, — ein Geschenk, das ihr das Cinquecento nicht mehr geben konnte.

Will man den Unterschied von Botticelli und Bellini an einem guten Beispiel studieren, so bieten es ihre Darstellungen der Pietà.[17] Beide haben den Stoff mehr als einmal behandelt, und immer



Giov. Bellini. Allegorie.

finsterer und verzweifelter, schauerlicher und gequälter sprachen die Linien Botticellis, immer gleich mild, immer gleich versöhnend, immer gleich diskret sprachen die Farben Bellinis. Auch für die greise Maria findet Bellini sein Modell in Venedig. Er hat die Züge der alten Venezianerin nicht „geläutert“, keine Heroine aus ihr gemacht: kein Wehlaut entringt sich ihren breiten wulstigen Lippen, keine Thräne feuchtet das brennende Auge, nur den Kopf schmiegt Madonna an die aschfahle Wange des grossen Dulders. . . .

Dass es schwer, eigentlich unmöglich ist, einen Künstler auf das ästhetische Procrustesbett eines „Typus“ spannen zu wollen,

beweist eine Frauengestalt jener späten Allegorie der Accademia. Sie hat keinen Zug, den man bellinesk heissen könnte, nichts von den Madonnen und den Heiligen: in einem Nachen ruht sie, von dunkler Flut umplätschert; die Rechte, schmal und akazienweiss, hält auf dem Knie eine grosse Kugel, und ein weisses Gewand mit jenen wallenden Linien, wie Burne-Jones sie wieder malte, birgt die überschlanken Formen. Lichtes Haar ringelt sich vom Haupt zum Nacken, tiefrote Lippen öffnen sich leise; dies alles und die harte Linie, die vom Kinn zum Munde zieht, geben dem Gesicht etwas Rätselhaft-Bannendes, ja Unheimliches. Was wollte Bellini mit dieser Gestalt sagen, wie soll man sie deuten? Denn für ihn hatte das Weib erst künstlerische Berechtigung, wenn er durch sein Antlitz eine Idee aussprechen konnte; sein Ideal war ethischer, nicht ästhetischer Natur, — die Form als solche hat den Christen Bellini noch nicht gereizt. Die Schönheit des Körpers, die zu unseren Trieben lockend flüstert, Bellini ging ihr aus dem Wege, und darum schalt ihn das Cinquecento, das Jahrhundert seiner undankbaren Schüler, »secco« und »goffo«. Nur die Seele sah Bellini, nur die Seele wollte er malen, und darum steht uns heute, wo nach Maeterlincks Worten le domaine de l'âme s'étend chaque jour davantage, — darum steht uns heute die Kunst des alten Meisters wieder so hoch. Vor vierhundert Jahren wusste bereits Bellini, was man jetzt wieder zu ahnen beginnt, dass nicht die »schöne Form« das Tiefste, Köstlichste und Geheimnisvollste sei, sondern all' dies, was »hinter den Dingen« schlummert; nur Seele zwingt die Seele, das ist ein Geheimnis des Quattrocento, — das ist der Zauber der feierlichen und schweigenden Kunst Giovanni Bellinis.



Cima da Conegliano. Madonna mit Heiligen.

IV

Die Zeitgenossen des Giovanni Bellini

Es ist schon früher bemerkt worden, dass die Natur, die gütige Mutter Aller, einzelnen Gegenden bisweilen Gaben verleiht, von denen man dort bis dahin keine Kenntnis hatte; dass sie plötzlich in einem Lande Geister erweckt, die mit einer Neigung für Zeichenkunst und Malerei, ohne Lehrmeister einzig durch Nachahmung von Leben und Natur, zu grosser Auszeichnung gelangen. Oft geschieht auch, dass einem, der beginnt, andere nachfolgen und durch gegenseitigen Wetteifer herrliche Werke hervorbringen, ohne Rom, Florenz oder sonst einen Ort gesehen zu haben, wo preiswürdige Bilder gefunden werden.« Diese Sätze leiten Vasaris Bericht über die Maler des Friaul ein, aber ebensogut passen sie auf das Venedig Giovanni Bellinis; auch hier folgte man, zum Staunen Messer Giorgios, »nur« der Natur als Lehrerin, und dadurch wahrten an den Lagunen die Meister zweiten Ranges sich eine ungleich grössere Selbständigkeit als die schwächeren Talente in Rom und Florenz.

Handelte es sich um eine Geschichte der venezianischen Kunst, so würde eingehend geschildert werden müssen, welche selbständige Ausbildung namentlich die Landschaftsmalerei durch diese Bellinischüler erfuhr. Für den Zweck der gegenwärtigen Untersuchung kommen sie weniger in Betracht, denn an dem Frauentypus Bellinis haben alle festgehalten; keiner hat des Meisters Erbe vergrössert, sondern sie begnügten sich, es in kleine Münze umzuwechseln und mit mehr oder weniger Geschmack auszugeben.

Alvise Vivarini,[18]) der letzte Muranese, mühte sich sein ganzes Leben lang, die herb-archaische Weise des ihm verwandten Bartolommeo mit der Milde Giovannis zu verbinden, und wie es Kompromisstalenten öfters zu ergehen pflegt, — über dem Bestreben, zwei fremde Individualitäten in seiner Kunst zu vereinen, verlor er fast die eigene, sehr bedeutende Persönlichkeit. Die Accademia bewahrt ein grosses Altarbild von seiner Hand, »Madonna mit Heiligen«. Die Züge der thronenden Maria sind bellinesk, aber denkt man an Bellinis Madonnen, so ist es, als hielte man sehr kunstfertig gemachte Rosen neben wirkliche, — der Duft mangelt, der weiche Atem. Bellini ist Lyriker. Er will Stimmung erzeugen, wenn auch nicht in Peruginos Weise; die Seele sollen wir schauen, aber nur durch einen Schleier, wie in den Farben der Dämmerung; das unterscheidet seine Seelenmalerei von der harten analysierenden der Paduaner. Diese erhoben Wahrheit und Klarheit zu ihrer Parole, und Alvise ist jedesmal gescheitert, wenn er Wahrheit und Stimmung, Klarheit mit Dämmerung zu vereinen suchte, ein lyrischer Naturalist sein wollte. Das beweisen jene Bilder, in denen er vor der Kunst Bellinis kapitulierte, das beweist vor allem das Madonnenbild in der Chiesa del Redentore auf der Giudecca. Die Hände gefaltet, blickt Maria zum heiligen Kinde nieder, das auf ihrem Schosse schlummert. Ausser dem Motiv, das von Bartolommeo herrührt und Alvise gern wiederholte, hat dies Gemälde nichts, was an Padua mahnen könnte. In runden weichen Linien fliesst der Mantel Marias, und Madonna selbst sollte eine Schwester der Frauen Bellinis werden. Bellinesk ward ihr Antlitz, aber jene Seele, die im Auge bellinesker Madonnen zittert, konnte Alvise ihr nicht einhauchen.

In den neuen milden Lauten Bellinis konnte der Meister aus Murano nicht künden, was er wollte, was er fühlte. Verzichtete er



Alvise Vivarini. Die hl. Justina.

jedoch darauf, Bellini mit den eigenen Waffen zu bekämpfen, sprach er die herbere Mundart der Heimat und Mantegnas, dann ward er zum Dichter, konnte selbst im Alter noch Gestalten schaffen wie jene heilige Justina der Casa Bagati-Valsecchi in Mailand, die gleichsam sein künstlerisches Testament scheint, das letzte Bild, das mittelalterliche Schönheitsehnsucht in Venedig gemalt. Dies rührende Mädchen hat nichts von der Venezianerin. Seine Mienen umspielt jenes schmerzlich-süsse Lächeln, das man vordem geliebt, und aus den Augen mit den schweren Lidern leuchtet jene Sehnsucht nach goldenen Himmeln, die bei den Primitiven so berückend wirkt. Mittelalterlich ist auch die zarte Schlankheit der Gestalt, die schmalen engen Schultern, die von den Schönheitstheoretikern der Renaissance geradezu verdammt wurden, mittelalterlich ist die Art des Heiligenscheines, der Schmuck der Locken und die Rechte mit dem Palmzweig; diese weisse blasse Kinderhand lässt geradezu an Crivelli denken, an Mantegna wird man erinnert, und dieser Name drängt sich auch vor einem anderen Gemälde Alvises auf die Lippen, vor seiner heiligen Chiara der Accademia, einem jener ganz wenigen Einzelbildnisse alter Frauen, die an den Lagunen gemalt wurden.

Es ist bezeichnend, dass bis zu den späten Tagen des Rococo kein Vollblut-Venezianer das Alter um seiner selbst willen, wegen seiner verfallenen und verschrumpften Hässlichkeit geschildert hat. In Venedig, der Stadt der Küsse, der Stadt der Musik, wo die Menschen im Tanzschritt über dem Leben schweben, wer dachte dort ans Altwerden und Sterben, wer dachte überhaupt?! Nie hat Venedig einen Philosophen hervorgebracht. Und im Quattrocento, wo die Kunst sich eben den tausendjährigen Schlaf aus den Augen rieb, wo



Alvise Vivarini. Die hl. Chiara.

so viel Schönheit und Jugend und Sonne zugleich lockten und blendeten, da hätte, gerade im erdentrunkenen Venedig, ihr erster Blick auf zahnlose Kiefer und gefurchte Hände fallen sollen? Nein, dort nicht; aber in Padua, der düsteren Gelehrtenstadt, wo man den »ewigen« Fragen nachgrübelte, da erinnerte man sich des Altwerdens. Nur Alvise, dessen Adern das schwerfliessende Blut der paduanischen Wahrheitsucher füllte, er allein konnte in Venedig dieses Gemälde schaffen. Alles atmet Energie an diesem Bilde: die schwarzen Augen, in denen der Glaube die Jugend lodernd erhalten, die spitze Nase mit den scharfen Falten, die zum harten Mund sich graben, jener eiserne Griff, mit dem die Rechte das Kreuz hält, . . . alles ist des packendsten Lebens voll, und gewiss mit grösserer Neigung von Alvise gemalt als die bellinesken Madonnen. Im Jahre 1503 bestatteten sie den

Meister, und in seiner Person begrub man auch die Kunst Muranos. Es liegt etwas Tragisches in seinem Kampfe wider die neue Richtung, vor der er schliesslich doch die Waffen strecken musste. Das Alte starb, ward schnell vergessen, und Alvises beste Schüler mussten ins Lager Bellinis übergehen, Marco Basaïti und der weit bedeutendere Giambattista Cima da Conegliano.[19])

Dass Cima auf dem Umweg über Alvise zu Bellini kam, davon zeugt eine frühe »Pietà« der Accademia. Die Maria Magdalena dieses Bildes gleicht in ihrer Härte wie eine Schwester der von Bartolommeo gemalten und in der Accademia verwahrten Einzelfigur derselben Heiligen, die übrigen Frauen des Gemäldes erinnern an Cimas Lehrer Alvise, aber Runzeln und Falten schildert er nie so liebevoll wie der Meister; alles ist weicher, um eine Note lyrischer gestimmt. In seinen Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde scheint er ebenso sehr der Nachahmer Giovannis wie der Sohn eines bereits weltlicher veranlagten Geschlechtes. Von der Himmelswürde, die Bellini seiner Mutter Gottes lieh, hat Cimas Madonna einen guten Teil gegen irdische Anmut eingetauscht, und jenes Weh, das aus den Augen der bellinesken Maria bisweilen starrte, bei Cima wandelte es sich schon zu milder Schwermut. Als dann Giorgione mit weithin tönender Stimme das Evangelium vom Rechte des Körpers verkündete, schwur auch Cima, gleich den anderen Genossen, zum neuen Glauben und schuf die Madonna des Louvre, ein Weib mit üppigen Formen, wie sie Bellini noch nicht kannte, Formen, die bereits mächtig genug waren, die Seele zu töten. Den Thron Marias aber, — auch hierin unterscheidet sich Cima von Bellini, — er stellte ihn nicht mehr in »der Kirchen ehrwürdige Nacht«, sondern errichtete ihn auf heller Flur oder baute ihn zwischen die trauernde Pracht verfallener Griechentempel und neben dem Thron spriessen schlanke Gräser, und farbige Blumen biegen sich, schwanken und flüstern im Sommerwind . . .

Nicht treuer als Cima blieb Marco Basaïti[20]) Alvises Manen. Er hat das letzte Bild seines Lehrers vollendet, das hinderte ihn aber nicht, zum nachahmenden Bewunderer Giovannis zu werden, der als geistiger Vater all' seiner Madonnen gelten kann. Nur eine selbständige Frauengestalt hat Basaïti geschaffen, — die Prinzessin auf jenem Bild der Accademia, das Sankt Georgs Kampf wider den Drachen beschreibt.[21]) Jene Fürstentochter bedeutet nämlich, — wie auch Contis Katalog

bemerkt, — nicht mehr und nicht weniger als die erlauchte Stammutter aller Ninette und Angioline, mit denen die Blaas und Tito, van Haanen und Prosdocimi die Ausstellungen jährlich heimsuchen. Basaïtis Prinzessin ist nicht gross; aus ihrem fast kreisrunden weissen Gesicht guckt ein neckisches Stumpfnäschen neugierig in die Welt; dunkle heisse Augen, der kleine volle Kirschenmund, das schwarze Haar, das sich struwelig um den Kopf wirft, sie vervollständigen den Typus der »bella Veneziana«, wie man im Norden der Stadt ihn findet, in Canareggio, wo die kleinen Kanäle im Sonnenglanz flimmern . . .



Basaiti. St. Georgs Kampf gegen den Drachen (Ausschnitt).

Auch Vicenzo Catena aus Treviso, vielleicht das stärkste unter den Talenten zweiten Ranges, er hat wie Basaïti nur ein Gemälde geschaffen, das in einer Geschichte der Frauenmalerei genannt werden muss, das Martyrium der heiligen Christina in der Kirche von S. Maria Mater Domini zu Venedig.[22]) Obschon das Bild im Jahre 1520 entstand, ist es gleichwohl typisch für die Psychologie des Quattrocento. Ein Wunder an Lyrik scheint dies Gemälde; man denkt an Paul Verlaine, so schlicht und raffiniert, so einfach und überfein empfindet man's. Rosenlichte Wolkenstreifen hängen über dem Meer, an dessen Ufer die betende Heilige kniet. Sie ist durchaus nicht schön. Die Nase ist allzu spitz und der Mund öffnet sich unnatürlich; aber wer den Blick dieser Augen gefühlt hat, wird ihn kaum vergessen. Der Strick mit dem Mühlstein umschlingt bereits den Hals des Mädchens; aber die Heilige, der Christus erscheint, denkt nicht der drohenden Qual des Martyriums, sie träumt von den Wonnen der Himmel. Catena malte hier nicht den Kampf des Physischen mit dem Seelischen, den die Marterbilder des siebzehnten Jahrhunderts schildern, sondern verneint das Erdenhafte, Schmerz und Angst, das Momentane noch zu Gunsten der Himmelsfreuden, des Ewigen, und in diesem Sieg der Seele über den Körper liegt die Bedeutung dieses Gemäldes für die Psychologie des Quattrocento.

Von dem herben, bisweilen eigenartig reizvollen Bergamasken Andrea Previtali lässt sich an dieser Stelle leider wenig sagen, und auch die Madonnen und Heiligen Francesco Bissolos[23]) dürften kaum genannt werden, hätte ihr Maler nicht auch die Venus des Wiener Hofmuseums geschaffen, jene nackte Frauengestalt, die, — ein keineswegs häufiges Motiv, — auf einer teppichgeschmückten Steinbank sitzend, mit Hilfe des Spiegels ihre goldenen Haare ordnet. Das Bild ist wichtig; denn es beweist, dass auch die Kleinen dem veränderten Empfindungsleben Rechnung tragen konnten; freilich mussten ihnen zwei Grosse, Bellini und dann Giorgione den Weg zeigen. Nur ein einziger wusste neben diesen seine Unabhängigkeit zu wahren, nur ein einziger hebt sich turmhoch aus der Menge, — Vittore Carpaccio.

Carpaccio[24]) gehört zu den Meistern, denen die Kunstgeschichte nicht ganz gerecht wurde, weil sie neben dem grösseren und gröberen Teile seines Malwerkes den kleineren und feineren nicht bemerken wollte. Man hielt sich an seine grossen erzählenden Bilder und erfand so die Formel „naiver, stets liebenswürdiger, oft auch schalkhafter Legendenerzähler". Und da auch Gentile Bellini in grossen Gemälden das Leben Venedigs beschrieben, da wir auf dessen Bildern ebenfalls blinkende Paläste sehen, an deren Fenstern goldhaarige Gentildonne lehnen, indes junge Nobili ihre schlanken Gondeln durch die Fluten treiben, und da Vittore Carpaccio wirklich neben den älteren Meistern von Murano, Gentile seine Ausbildung dankt, so drückte man ihn, der eine vollkommen selbständige Individualität war, zum bedeutendsten Schultalent herab.

Er ist jedoch weit mehr gewesen, und darf ebensowenig unter die Schüler Gentiles gereiht werden, wie man etwa Giorgione dem Gefolge Giovannis zuteilt. Dieser grosse Zauberer zog in seine Netze beinahe alle Venezianer, die zur Kunst gehörten; Carpaccio allein, der sehnende Schönheitsucher, ging unbeirrt seine eigenen Pfade. Zwei Seelen wohnten in seiner Brust und es hat seiner vollen Würdigung geschadet, dass er beide so gut zu trennen wusste. Er liebte die Erde, Venedig, die fremde Pracht persischer Gewänder und türkischer Turbans; er liebte alles, was in bunten Tönen gleisst und flimmert, und doch konnte er dem Spiel der Sonnenstrahlen lauschen, die sich heimlich durch eine Thürspalte stehlen, brachte dem Halbdunkel einer Zimmerecke, der Poesie des Alltäglichen so viel Ver-



VICENZO CATENA
DIE HEILIGE CHRISTINA (Ausschnitt).

stehen entgegen, als hätte seine Wiege nicht in Istrien, sondern in Haarlem oder Delft gestanden. Dann und wann mochte er wiederum gern die Augen schliessen vor dem allzu blendenden Farbenspiele, das wir Leben heissen; die scheinbare Welt, in die unser Körper gebannt ist, versank, und die wahre, die innere Traumwelt der Seele erwachte aus ihrem Schlummer. Dieser inneren Welt entstammen die Frauen des Carpaccio, und in der erdenfrohen Umgebung wirken sie durch ihre erdenferne Traumschönheit gleich verstossenen Feen.

Es ist schwer, seine Frauengestalten zu beschreiben. Sie haben nicht den venezianisch-bellinesken Typus, überhaupt nichts von der Südländerin und gleichen auch nicht den Töchtern des Nordens. Ihre Schönheit ist an keinen bestimmten Ort gebunden, nicht zu lokalisieren, und das räumt ihnen in der gleichzeitigen und späteren Malerei Venedigs eine Sonderstellung ein. Sie gleichen auch niemals dem unpersönlich-abstrakten Frauenideal der Primitiven, sondern himmlischer denn alle anderen Frauengestalten der venezianischen Schule, sind sie dabei voll individueller Schönheit, Kinder der Erde, Kinder des Diesseits, umschimmert vom seligen Glanz des Jenseits. Mit ihrem runden weissen Antlitz, dem tiefgoldig leuchtenden Braunhaar, das in seidener Zartheit auf die Schultern fliesst, mit ihrem blassen kleinen Mund, der schmalen geradlinig-herben Nase, mit ihren prinzessinhaft feinen Händen, — so gleichen sie jenen Frauen, von denen die Troubadours singen, die wahren Heiligen sind sie, vor denen alles Verlangen schweigt, man liebt sie, man begehrt sie nicht, nur knien möchte man vor ihnen und den Saum ihres Mantels küssen.

Unter dem Eindruck ihrer Augen, die nicht wie jene der bellinesken Madonnen angstvoll in weite Zukunftsfernen starren, sondern in schmerzlicher Resignation nach innen schauen, unter dem Banne dieser Augen überkommt uns jenes vage Sehnsuchtsgefühl nach einem verlorenen Paradies, das vor schönen schlafenden Kindern uns befällt; diese Augen mit ihrem alles verstehenden, alles verzeihenden Blick, sie haben jene zwingende Macht über die Seele, die dem Meere eigen oder der Heide, auf der ein Sonnenuntergang liegt; das grosse Sehnen überkommt uns, die Sehnsucht, e i n s zu werden mit irgend etwas Grossem, Gütigem, Vergebendem. Hier wird, um Schopenhauers Worte zu gebrauchen, der eigentliche, d. h. der ethische Gehalt des Christentums offenbart durch Darstellung von Menschen, welche dieses Geistes voll

sind. In ihren Mienen, besonders den Augen, sehen wir den Ausdruck, den Widerschein der vollkommensten Erkenntnis, derjenigen nämlich, welche nicht auf einzelne Dinge gerichtet ist, sondern die



Carpaccio. Die Darbringung Christi (Ausschnitt)

Ideen, also das ganze Wesen der Welt und des Lebens vollkommen aufgefasst hat, welche Erkenntnis in ihnen auf den Willen zurückwirkend, nicht, wie jene andere, Motive für denselben liefert, sondern im Gegenteil ein Quietiv alles Wollens geworden ist, aus welchem die vollkommene Resignation, die der innerste Geist des Christentums wie der indischen Weisheit ist, das Aufgeben alles Wollens, die Zurückwendung, die Aufhebung des Willens und mit ihm des ganzen Wesens dieser Welt, also die Erlösung, hervorgegangen ist.

Bewundert man Carpaccios »Darstellung im Tempel«, die den Ehrensaal der Accademia schmückt, hat man den »Martyriumstraum der heiligen Ursula« in seiner Weihrauchstimmung auf die Seele



Carpaccio. Martyriumstraum der hl. Ursula.

wirken lassen, hat man die ganze feierliche Mystik dieses Gemäldes empfunden, dann wird man jene tiefen Sätze Schopenhauers besser als vordem verstehen und wird auch begreifen, dass John Ruskin die Frist von 1480 bis 1510 das Zeitalter des Carpaccio nennen konnte. Carpaccio malte denn auch jenes Bild, das Ruskin so sehr liebte, jenes berühmte kleine Gemälde im Museo civico-Correr, die zwei



Carpaccio, Kopf der hl. Ursula.

Courtisanen, die auf dem Balkon ihres Hauses sitzen. Giebt es einen sinnlicheren Vorwurf als Courtisanen, und giebt es ein Bild, das reiner und keuscher wirken könnte? Der dunkelgrüne Hintergrund, von dem sich die Säulen der Balustrade blinkend abheben, der buntgefiederte Papagei, der Pfau und der Zwerg mit dem schönen schwarzen Haar, — alles scheint wie ein Märchen des Ostens, wie aus Tausend und Einer Nacht. Aber die beiden stillen Frauen, die Gebieterinnen all dieser phantastischen Pracht, sie haben nichts von der Glut des Orients, wirken nicht mit atemraubenden Reiz auf die Sinne, trotz ihres tiefausgeschnittenen Modekostüms, trotz der seidenen Puffärmel, in die sich breite Goldblumen sticken und trotz der Perlen, die vom Saum der Gewänder leuchten oder als Kette um den Hals sich schmiegen. Kein Versprechen heimlich-wilder Wonnen lockt von ihren schmalen Lippen, nach keiner Umarmung schmachten diese Augen, die, weit über das Nächste hinweg, mit jenem für das Quattrocento so charakteristischen, halb nachdenklichen und halb zerstreuten Blick in die Ferne starren. Dies Gemälde gehört wohl zu den frühesten Courtisanendarstellungen der romanischen Kunst; es führt ein weiter Weg von ihm und den strambotti e canzoni des Lionardo Giustiniani über Pietro Aretinos Ragionamenti und die Stiche des Marc Anton, über die schwülen Erotiker des siebzehnten und die galanten Künstler des achtzehnten Jahrhunderts zu dem schauerlichen Nanabuche Emile Zolas und dem Werke des Félicien Rops. Es ist ein weiter Pfad, aber wenn ihn jemand wandern und an seinen Hauptstationen die Entwickelung des sexuellen Problems in der christlichen Kunst zeigen wollte, möchte dies kaum die undankbarste Studie sein, die einer schreiben könnte. Carpaccio, der Sohn des Quattrocento suchte noch in der Pfütze die Sonne, die darin sich spiegelt, im Menschlichsten das Himmlische, im Dirnenleib die lilienhafte Frauenseele; darum malte er Courtisanen wie Heilige. Kaum fünfzig Jahre nach seinem



CARPACCIO
ZWEI COURTISANEN.

Tode, — er starb ums Jahr 1522, — malte man die Heiligen wie Courtisanen.



Bartolommeo da Venezia. Weibliches Bildnis.

Carpaccio aber stand nicht mehr allein. Bartolommeo Veneziano,25) ein anderer Meister, stellte seine Kunst beinahe schon

ausschliesslich in den Dienst der Courtisane. Er liebte sie, die lockenden Kinder der Sünde, mit Blumen und Kränzen durchflocht er ihre hellen, metallisch schimmernden Locken, hüllte ihre schlanken, merkwürdig geradlinigen Formen in seltsame und fremdartige Gewänder und über und über behängte er sie mit glitzerndem und klingendem Geschmeide. Mehr aber wollte Carpaccios Zeitgenosse nicht; von dem Geheimnisvollen, dem Bannenden und Rätselhaften der Sünde erzählt er nichts, das Schauerliche und Dämonische im Weibe blieb diesem Jahrhundert fremd. Die Malerei wenigstens vergass niemals, dass jedes Weib dem Geschlechte Marias angehörte.

Die Hetäre schlich in den Tempel der Kunst, um ihn Aphroditen zu weihen, und andere Zeichen auch kündeten, dass sich das Quattrocento zum Sterben anschickte, dass es zu Ende ging mit seiner Lebenskraft, seine Mission erfüllt war, — seine Maler werden Manieristen, d. h. sich ihrer Kultur bewusst; eine reife Kunst spielt, wie Crivelli einstens, mit bereits archaisch gewordenen Formen, um dadurch bizarre Kontrastwirkungen zu erzielen. Am besten beweist dies jenes Altarbild der Accademia, das Benedetto Diana gemalt, der Freund Carpaccios. Die bellineske Madonna ist unbedeutend, wie anziehend aber scheinen die beiden Heiligen zu ihrer Seite! Auf die Schultern der einen, der heiligen Magdalena, fliesst in braunen dichten Strähnen das schwere Haar, ein blasses Gesicht umrahmend; dunkle Ringe, von den wilden Nächten der Vergangenheit zeugend, umschatten die grünlichen, nixenhaft schillernden Augen. Ganz anders wieder ist die zweite, die heilige Justina. In ihren Zügen liegt etwas von der resignierten Ergebenheit der mondainen Dame, die sich in jede Situation zu finden weiss, — auch in die einer Heiligen. Dies Bewusstsein zu schauspielern, zu posieren, es spiegelt sich in dem gezwungenen Ausdruck der Augen, dem Zucken der Mundwinkel und besonders in der affektiert schönen, unendlich müden Geste, mit der die weisse Rechte nach der Spange an die Brust greift. Eine Kunst, die bereits ihrer selbst spottet, hat ihr Recht aufs Dasein verwirkt. Das Süsseste auch, das Innigste, das Erhabenste erschöpft sich und muss Neuem Platz machen. Das Quattrocento hatte die individuelle Schönheit der Frau entdeckt, aber noch scheute es ihren Körper, der ihm noch immer nur die sterbliche Hülle der unsterblichen Seele schien. Die Aufgabe der jungen Generation ward es, diese christliche, der



Benedetto Diana. Altarbild.

bildenden Kunst feindliche Anschauung zu überwinden, den nackten Frauenkörper als solchen für die Malerei zu erobern. Und just ein Schüler Meister Giovannis war berufen, das Quattrocento zu besiegen, das Christentum vom Throne zu stürzen und in Venedig das rauschende Banner einer neuen Kunst zu entfalten, der Kunst, die nur in den Sinnen wurzelt, der Kunst des Cinquecento.

DAS CINQUECENTO



Paolo Veronese. Triumph der Venezia.

I

Die Venezianerin des Cinquecento

Dreihunderttausend Einwohner zählte Venedig zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts,[1]) zehn Millionen Dukaten setzte sein Handel um, von den Flaggenhaltern vor der Marcuskirche rauschten die Banner der drei unterworfenen Reiche Cypern, Candia und Morea. Noch leuchtete das Diadem der blonden Meergebieterin in seinem hellsten Schimmer, die Schönheit war als gefeierter Gast in Venedig eingezogen und vom Hochaltar des Marcusdoms sang sie dem Dogen und dem Gondoliere ein Lied von süssem lockendem Reize:

Betet zu mir, die ihr stöhnend einherwanket unter Kreuzeslast, o, kommt zu mir. Sie haben euch gesagt, die Erde sei ein Garten,

tiefritzender Dornen voll; aber ich künde euch, sie ist ein Paradies, wo tausend schillernde Rosen duften! Warum mordet ihr die Begierden eurer Seele, warum haucht ihr welke Küsse auf modernde Mönchsknochen, wo brennende Lippen purpurn blühn, warum schlingen sich eure Arme verzweifelt um kalte Steine und nicht um die heisse Pracht zuckender Frauenkörper?! O, betet zu mir, opfert an meinen Altären, und eure Stadt, ich mache sie gross und strahlend durch die Ewigkeiten, dass jedem, der ihren heiligen Namen spricht, die Stimme bebt vor sehnsüchtigem Weh, und nie ganz elend werden kann, wer ihren Zauber einmal nur empfunden!

Also sang die Göttin, und Doge und Gondoliere beugten das Knie und opferten an ihrem Altar. In den Kirchen jammerten die Priester über Paganismus, und ihr Haupt, der Patriarch Contarini pries ein Erdbeben, das Venedig im Jahre 1511 erschreckte, als des Himmels zornige Strafe, »weil diese Stadt voll Sünden und ein Heim der Unzucht sei«.[2] Der Patriarch war zu diesen harten Worten gewiss berechtigt; wir von heute jedoch, wir können dieser arg gelästerten »Sittenlosigkeit« Venedigs nur aus tiefstem Herzen danken, müssen mit beredter Zunge sie preisen, denn sie schenkte uns die gebenedeite Kunst eines Tizian und Paolo Veronese. Die Hellenen haben uns gelehrt, ein ganzes Volk muss sich naiver Sinnlichkeit, der Freude an Formen und Farben hingeben, damit aus seiner Mitte Männer erstehen, in denen sich die Daseinswonne jenes ganzen Volkes gleichsam konzentriert und deren Kunst den dumpfen Empfindungen einer Menge dann den erhabensten Ausdruck leiht. In Venedig erwachte die antike Sinnenfreude aus dem tausendjährigen Schlummer, in den die christlichen Choräle sie gesungen. Die Venezianer waren, wie einst die Athener und später die Alexandriner der Ptolemäischen Zeit ein Handelsvolk, das seine Schätze geniessen wollte, in jeder Hinsicht beinahe die Erben Athens und noch mehr Alexandriens; und wie überall, wo eine Kultur unter dem Zeichen des Sinnengenusses steht, wie zu Athen und Alexandrien, herrschte auch über Venedig in diesem Jahrhundert das Weib,[3] und genau wie zu Athen und Alexandrien nicht die verheiratete Frau, sondern die Hetäre. Die Patricierin führte auch in diesem Jahrhundert noch ihr Haremsdasein. Sie war dem Manne ein kostbares Spielzeug, ohne Recht und Willen; noch immer bedeutete ihr der Ballsaal die Welt, ihr heissestes Sehnen war



G. A. Fasolo. Venezianerin.

noch immer, dort als Schönheitskönigin gefeiert zu werden. Glaubte der Gatte Grund zur Eifersucht zu haben, so durfte die Frau zuweilen jahrelang das Haus nicht verlassen. Diesem Absperrungsystem danken wir unser geringes Wissen vom häuslichen Leben der Gentildonna; Dichter und Maler schweigen darüber, nur die Kostümbücher 4) verraten die Sklavenstellung der Patricierinnen. Sie waren so schön, dass sie Heinrich III., 5) Frankreichs galantem König gleich Nymphen und Göttinnen deuchten, — mehr hören wir eigentlich nie.

Stets aber nimmt, wenn die Frau ihre gesellschaftliche Mission nicht erfüllt, die Courtisane 6) ihre Stelle ein. Den Künstlern besonders, denen die Frau nichts bedeuten durfte, musste die Hetäre alles sein: die Geliebte schenkte ihnen Augenblicke fröhlicher Wonne und die geistreiche Freundin übte an Werken Kritik, zu denen sie Modell gestanden hatte. An Eleganz und vornehmem Geschmack that es die Hetäre der adeligsten Gentildonna gleich, der Kunst aber brachte sie, vielleicht wegen ihres freieren Verkehrs mit den Malern, ungleich mehr Verständnis entgegen als die Patricierin. Man braucht nur Veronica Francos 7) berühmten Namen zu nennen. Ihre terze rime zählen zu den besten Gedichten des Cinquecento, Heinrich III. besuchte sie, als er in Venedig weilte, und kein Schlechterer denn Tintoretto nannte sich mit Stolz ihren Freund! »Ihr wisset wohl,« — heisst es in einem ihrer Briefe — »dass unter all' denen, die sich in meine Liebe schmeicheln wollen, mir vorzüglich jene wert sind, die sich mit den Wissenschaften und freien Künsten befassen.« Das sind Worte, die Veronica Franco für ewige Zeiten und mittelbar auch den Boden adeln, der solche Gesinnung erzeugen konnte. Freilich, nicht jede Hetäre Athens war eine Aspasia oder Phryne, und jener Künstlerin glichen kaum all' die elftausend Courtisanen Venedigs. Die meisten werden sich wohl mit jener Eigen-


Ces. Vecellio.
Venezianerin, ihre Haare färbend.

schaft begnügt haben, die Francesco Barbaro, der fast wie ein Franzos spricht, von der Gattin nicht verlangte, weil man sie jederzeit für Geld kaufen könne, — mit der Schönheit.

Worin die Venezianer des Cinquecento diese erblickten? Vor allem in goldenen Haaren. Patricierinnen und Courtisanen verwandten unendlich viel Zeit und Mühe, um den Haaren jenen von allen Dichtern gefeierten blonden Schimmer zu verleihen, und die l'arte biondeggiante[8]) war vielleicht die einzige Kunst, die sie wirklich verstanden. Cesare Vecellio[9]) hat das anschaulich beschrieben: Gewöhnlich, — sagt er, — sind die Dächer Venedigs mit kleinen Holzkonstruktionen gekrönt, deren Form die einer bei Tag ganz bedeckten Lustwarte (belvedere) ist. Dort halten sich die Venezianerinnen so häufig auf, dass man sie auf diesen ebenso oft oder noch mehr erblickt als in ihren Zimmern. Dort sinnen sie, den Kopf den Sonnenstrahlen ausgesetzt, den ganzen Tag darauf, ihre Reize zu erhöhen, als ob sie dessen nötig hätten und als ob die stete Anwendung von soviel allbekannten Mitteln sie nicht der Gefahr aussetzte, ihre natürliche Schönheit höher taxiert zu sehen als die künstliche. Wenn die Sonne ihre Strahlen senkrecht und am kochendsten wirft (cocente), steigen sie auf jenes Dach und verdammen sich, dort zu braten. Sitzend baden und baden sie immer wieder ohne Aufhören ihre Haare mit einem Schwamm, den sie in ein Verjüngungswasser getaucht, das sie entweder selbst bereiten oder kaufen. Hat die Sonne das Haar getrocknet, baden sie es schnell von neuem in derselben Mixtur, um es noch einmal am Feuer des Himmels zu trocknen und dieselbe Prozedur ohne Rast zu wiederholen. So machen sie die blonden Haare, die man an ihnen sieht. Wenn sie dieser Beschäftigung sich hingeben, werfen sie über ihre Kleider einen feinen und leichten Frisiermantel aus weisser Seide, den sie schiavonetto



Giacomo Franco. Kostumbild.

nennen. Ausserdem bedecken sie den Kopf mit einem Strohhut ohne Boden (solana), durch dessen Öffnung die Haare gleiten, die sie, während der Prozedur der Sonne ausgesetzt, auf den Rand breiten.

Was der Venezianer des Cinquecento ausser blonden Haaren von der Frau verlangte, um als vollendete Schönheit sie preisen zu dürfen, darüber unterrichten uns vor allem zwei Autoren: Federigo Luigini[10]) durch sein »libro della bella donna« und der weitaus bedeutendere Agnolo Firenzuola[11]) durch seine beiden Dialoge: »Delle Bellezze delle Donne« und »Della perfetta Bellezza della Donna«. Firenzuola war in Florenz geboren, aber die besten Leser fand der Günstling Pietro Bembos und Freund Aretinos in den Palästen am Canal Grande, und wenn man die Schwärmerei der venezianischen Damen für »Blond«



Giacomo Franco. Kostümbild.

erklären will, darf man jener begeisterten Hymnen nicht vergessen, die Firenzuola auf goldene Haare gesungen. Man muss das Wort „gesungen“ brauchen, denn Firenzuolas Sprache ist immer buntglühend und berückend; mag er sich beinahe kokett auch den Mantel der Wissenschaftlichkeit um die Dichterschultern werfen, — den Lyriker kann er nicht verbergen. Ein Mann von ganz anderer Art ist Federigo Luigini aus Udine. Ihm mangelt des Toscaners Ernst und hoher Schwung. Er ist nur sinnlich, bisweilen grob-sinnlich; nicht als Dichter, nicht als Gelehrter, sondern eher wie ein geistreicher Habitué des Balletts steht er dem Weibe gegenüber. Die Forderungen Firenzuolas und Luiginis jedoch, verschieden in der Form, sind ihrem Inhalt nach

trotzdem fast dieselben, wie ein kurzer, leider auf Schlagwörter beschränkter Vergleich ergeben mag.

FIRENZUOLA	LUIGINI
Haare.	Haare.
Die wahre Farbe der Haare ist blond, dann müssen sie dicht und lang sein.	Glänzend und golden.
Augen.	Augen.
Im runden Teile weiss, und, die Pupille ausgenommen, soll der mittelste Teil nicht vollkommen schwarz sein, das Auge selbst gross und nicht concav.	Schwarz, sammethaft und leuchtend, dass sie mit den Sternen wetteifern können.
Augenbrauen.	Augenbrauen.
Schwarz wie Ebenholz.	Schwarz wie Ebenholz.
Stirne.	Stirne.
Weit, hoch und heiter.	Weit, hoch und leuchtend.
Wangen.	Wangen.
Am äussersten Ende weiss, nach der Mitte an Incarnat zunehmend.	Weich, weiss wie Milch und doch an manchen Stellen von der zarten Frische der frühen Rosen.
Mund.	Mund.
Er muss durch Lächeln zum Paradiese werden, sonst soll er von Ruhe des Herzens zeugen.	Klein und soll von Zufriedenheit zeugen.
Lippen.	Lippen.
Weder dünn noch dick und purpurschimmernd.	Wie Purpur, Rubinen und Rosen.
Zähne.	Zähne.
Klein, viereckig und weiss wie Elfenbein.	Simili a perle (Bembo).

FIRENZUOLA	LUIGINI
Nase.	**Nase.**
Leise rötlich und zart gewölbt; eine schier unsichtbare Linie soll beide Nasenhälften teilen.	Klein.
Kinn.	**Kinn.**
Scharf, rund und in der Erhöhung rötlich.	Lieblich und dem Auge Freude bereitend.
Hals.	**Hals.**
Rund, schlank und weiss.	Weiss wie parischer Marmor.
Schultern.	**Schultern.**
Von einer gewissen Quadratur, aber sanft und breit.[12]	Breit, weit und glatt.
Nacken.	**Nacken.**
Weiss, ein bisschen rötlich, bei den Schultern nicht anschwellend.	Weisser als Milch.
Brust.	**Brust.**
Durchweg weiss und breit, kein Knochen soll durchs Fleisch schimmern.	Weisser als Milch.
Busen.	**Busen.**
Er muss das Kleid zu sprengen scheinen, wie zwei Hügelchen von Schnee und Rosen.	Niedlich und fest, wie zwei runde süsse Äpfel.
Hüfte.	**Hüfte.**
—	Rilevato.
Bauch.	**Bauch.**
—	»Netto, anzi nettissimo.«
Füsse.	**Füsse.**
Klein, schlank und alabasterfarben.	Klein, schlank und rundlich.

FIRENZUOLA	LUIGINI
Beine.	**Beine.**
Lang und leicht im unteren Teil, dicke Waden, das Schienbein nicht ganz von Fleisch entblösst.	Wie eine Marmorsäule, in der Mitte rund.
Arme.	**Arme.**
Ganz weiss, an den erhabeneren Stellen fleischig und muskulös.	Ganz weiss, muskulös und fein.
Hand.	**Hand.**
Ganz weiss, besonders im oberen Teil, ein wenig voll, die Handfläche ein bisschen gekrümmt.	Elfenbeinfarben, zart, glatt, dünn und lang, fleischig ohne durchscheinende Adern.
Finger.	**Finger.**
Schön, schlank, gegen das Ende allmählich dünner werdend.	Schön und schlank.
Nägel.	**Nägel.**
Klar wie blasse Rubinen.	Wie orientalische Perlen.

So musste also die Frau beschaffen sein, vor der das Cinquecento knien sollte; die Madonnen des Quattrocento, ihre schüchternen und herberen Formen, ihre wehmütigen Mienen, — sie waren vergessen, heiter und festlich wollte sie die neue Zeit, voll, stark und energisch; vor dem nackten Frauenkörper als solchem hatte Meister Giovanni noch das Kreuz geschlagen, jetzt konnte Luigini schreiben: »eine nackte Frau ist stets schöner als eine bekleidete«.

»Umile«, so träumte die bellineske Welt die Frau; als demütige und scheue Gottesdienerin, und nun, — maestà, Königin über das brausende Leben, Königin über lodernde Sinne! Ein unendlicher Abgrund klafft zwischen diesen beiden Jahrhunderten, der Abgrund, der zwischen Golgatha und den Tempeln Olympias gähnt; aber es gab eine Brücke über jenen Abgrund, und der sie entdeckte, als erster betrat, dem alle folgten, dieser Held, strahlend in leuchtender Jugendschöne, er hiess Giorgio aus Castelfranco, Giorgione.



Ansicht von Castelfranco.

II

Giorgione

Ein Jüngling steht vor dem morschen Kreuz, das, hart beim Ufer, den blauen Fluten entragt und sinnend blickt er lange zu dem schmerzlichen Dulderantlitz des Heilands empor; plötzlich lacht er fröhlich auf, mit mächtiger Riesenfaust reisst und zerrt und rüttelt er den Stamm . . . Die Erde wankt, . . weicht, . . endlich schwankt das Kreuz, und seine nervigen Arme schleudern es tief ins brausende Meer . . die Wogen kreischen, . . ein Mövenlachen schrillt über den weissen Schaum, . . . Abenddämmern, graues Abenddämmern. Daheim kniet der Jüngling nieder vor einem Bilde, das er gemalt, und betet: Erhabene Göttin, die du herrschend über Paphos gebietest und Amathus, das blütenumkränzte, Kypris, goldenthronende, zu dir bete ich. Deine Marmortempel hat der Pöbel zerstört, dein Götterbild haben sie zertrümmert, und schwarze Priester haben dich, die Königin der Welt, gebannt, beschworen und verflucht . . .

Aber siehe, ich, der Künstler bete wieder zu dir, Weib gewordener Geist des Hellenentums, zu dir, heiliger Rausch der Sinne!

Denn dir allein nur danke ich's, wenn Blumen und Bäume im zarten Flüstern das Geheimnis ihrer Seelen mir entschleiern, dir danke ich's, darf ich die holden Stimmen deuten, die aus flutender Tiefe zu mir heraufsingen, dir danke ich's, dass ich aller Gewalten furchtbarste in schauernder Ehrfurcht empfinde, den Frauenleib, den männermordenden . . .«

Also betete der Jüngling auf seinen Knien, und wie Sonnenlächeln schimmerte es um die göttlichen Züge, Leben gewann das tote Bild, . . . die starren Glieder regten sich, . . . in frühlingfroher Majestät stand Kypris, die Gebenedeite vor dem Jüngling, und hinter der jauchzenden Seligkeit der beiden versank die Welt in purpurner Rosenflut . . . Als der Morgen aber ins Gemach schielte, lag eine Leiche vor Aphroditens Bild.

Und die Menschen kamen zu dem Toten, erkannten ihn trauernd als jenen Giorgio aus Castelfranco,[13]) der sie gelehrt, die Farben der Landschaft und die schönen Frauen bewundernd zu empfinden. Sein ganzes junges Künstlerdasein gehörte der Liebe; das wussten sie und setzten darum die Liebe an den Anfang und das Ende seines Lebens. Ein Kind der Liebe sollte er sein und an Liebe sterben: Propter speciem mulieris multi perierunt ... Heute wissen wir's besser:[14]) im ehelichen Bett ward Giorgione gezeugt und starb nicht in Schönheit, nicht an Liebe; die Pest schritt im Jahre 1510[15]) nächtens durch Venedigs Gassen und zeichnete die Häuser, auch jenes bei der Kirche von San Silvestro, wo Giorgione, umringt von jubelnden Genossen, bei süssem Wein zur Laute süsse Weisen sang; den Kranken trug man eilends in ein Spital und den Toten begruben sie weit draussen in einem Massengrab, — in finsterer Nacht verscharrten sie den lichtesten Jüngling, der je gelebt, ohne Sang, ohne Lieder einen jener ganz Wenigen, die Musik hatten in sich selbst . . .

Auf der Rückseite des frühesten authentischen Gemäldes, das wir Giorgiones Hand verdanken, auf dem Madonnenbilde in der Kirche zu Castelfranco stand geschrieben:

Vieni Cecilia,
Vieni, t' affretta,
Il tuo t' aspetta
Giorgio.

Auf den Werken des venezianischen Quattrocento konnte man bisweilen neben dem Namen des Künstlers »amore incensus crucis« lesen. In Castelfranco findet sich die erste ganz weltliche Aufschrift. Wer ersann diese Zeilen? Giorgione? Dann bedürfen sie keiner Erklärung. Setzte viel später eine fremde Hand sie aufs Gemälde, dann war ihr Dichter ein Mann des feinsten Kunstgefühls, denn sie passen wunderbar zu diesem und gerade nur zu diesem Bilde, in dem eine neue Kunst ihr frohes Glanzauge zum erstenmal aufschlägt. Die übersinnlich-transcendentalen Feierklänge jenes grossen Chorals, den wir Quattrocento heissen, in diesem Gemälde verzittern sie gleich Harfenaccorden, und leise, . . . leise, . . . mit demselben Klange hebt die neue Kunst an, die bald ein lebenstrunkener Hymnus auf Erdenschönheit und Sinnenfreude werden sollte.

In der Mitte des Bildes thront Madonna, hält den Jesusknaben im Arm, und die Heiligen Liberalis und Franciskus stehen still und ernst zu Seiten des Thrones. Das ist wie eine santa conversazione im Stile Bellinis, und auch das erhabene Schweigen der Leidenschaft, jene weisse Lilienstimmung, die das Bild atmet, gehört dem Quattrocento. Und die Madonna? Das ovale Antlitz mit den leicht gekräuselten Purpurlippen, die schmale gerade Nase und jene Furche, die von ihr zum Munde sich gräbt, die melancholischen runden Augensterne, die aus der Mandelform des Auges herausschimmern, die blanke Stirn, das schlichte rötlichbraune Haar, — all' dies malte auch Bellini, und welcher Unterschied doch zwischen seiner Madonna und der Giorgiones! Bellini, seine Schüler und Carpaccio wollten noch die Idee »Christentum« sinnlich wiedergeben durch Farben und Linien; Bellinis Madonnen, die so schmerzvoll resigniert in Traumesfernen ein künftig Weh erschauen, sie lehren, dass wir uns demütig dem höchsten Willen beugen sollen; Carpaccios Frauengestalten mahnen mit dem fragenden Vorwurf ihrer Blicke zur Einkehr in uns selbst, als menschgewordene Gebote der Milde empfinden wir sie. Zwischen Giorgiones Madonna und dem Christentum eine Beziehung herauszufinden, die nicht gequält wirkte, — das dürfte schwerer sein. Denn die Augen dieser Maria künden nicht mehr tiefes übersinnliches Weh, sondern nur mehr irdische Schwermut, aber die zarteste und innigste, die vielleicht je gemalt wurde. Nicht das Christentum empfinden wir, nicht Maria, sondern das Weib, bei wundervollster



Giorgione. Madonna.

individueller Gestaltung zur erhabensten Höhe des Typischen gehoben. Iphigenia sagt kein Wort, das diese Madonna nicht auch sprechen dürfte, Elektra und Cordelia können wir zu diesem Antlitz träumen, und keine ihrer Handlungen würde ihm widerstreiten. Die Meister des Mittelalters haben die unindividuelle Schönheit auf den Himmelsthron gehoben, Bellini setzte die Venezianerin darauf, Giorgione stellte den Thron mit der Venezianerin auf die Erde. Das ist der dritte grosse Schritt in der Entwickelung der venezianischen Frauenmalerei. Denn jener

goldene Glanz der Wangen, das Grübchen im Kinn, der freie Hals, das helle, für Giorgione so charakteristische Dreieck der Stirne, und nicht zuletzt die Busenform, die sich klar und deutlich unter dem roten Kleide zeichnet, — all' dies wurde gemalt aus einem Geist heraus, der nicht mehr der Bellinis ist, aus heissverlangender Liebe, nicht zum Christentum, sondern zu Cecilia, die kommen soll, sich eilen, weil sehnend sie Giorgio erharrt.

Giorgione that nach diesem grossen ersten auch den zweiten Schritt und auf dem »Gewitter« des Palazzo Giovanelli zu Venedig[16]) hat Cecilia nichts, keinen Zug mehr von einer Madonna, nichts von der ätherischen Keuschheit des Quattrocento, ist keine himmlische Mutter mehr, sondern eine wunderbar erdenhafte, erscheint in strahlender, kaum verhüllter Nacktheit, gefeiert von keinem Christen, sondern von einem Künstler, »che si dilettava continuamente delle cose d'amore«. Beinahe notwendig musste auf dies Gemälde das Dresdener Bild der Venus[17]) folgen, mit dem die heidnische, die antichristliche Kunst des venezianischen Cinquecento beginnt. Denn die Darstellung der nackten hellenischen Liebesgöttin, was bedeutet sie anderes denn ein Sich-Abwenden vom Christentum, als eine Überwindung des Kreuzes? Blicken wir zurück auf den Riesenweg, den die Kunst gegangen, seit in Delphis Heiligtum die duftenden Feuer verglommen und das letzte Zweigespann übers Blachfeld von Olympia sauste: Griechentum hiess, mit beiden Füssen fest auf der wohlgerundeten Erde stehen, ein Jasagen war es, ein jauchzendes Jasagen zum irdischen Dasein, das man des Lebens wert empfand, ein jubelnd Jasagen zu allen Trieben und Leidenschaften, in denen man stimulantia des Lebens erkannte. Das Christentum kam zur Herrschaft und verhängte seine furchtbare Acht über die Erde, verneinte das ganze Diesseits. Der menschliche Körper, dessen Schönheit das nimmerrastende Studium antiker Kunst gebildet, — das Christentum hasste ihn mit tötlichem Hass und besonders im Frauenkörper sahen die Kirchenväter die ärgste Verlockung des bösen Feindes; die Begierden des Körpers, — das Christentum hat sie schmutzig und gemein geheissen, den Geschlechtsrausch, den Anfang aller Kunst, es hat ihn rundweg geleugnet. Die Göttin der verlangenden Sinne, Aphrodite, Astarte, Venus, — sie ward zur Hexe, zur schönen Teufelinne, und Ritter Tannhäuser, den die süssen Reize ihres Leibes umgarnten, — bis Rom musste er büssend



Giorgione. Das Gewitter.

wallen, und nur durch ein hehres Wunder ward ihm Erlösung von solch' schwerer Schuld. Dies alles muss man erwägen, dies alles, will man die Grossthat richtig würdigen, die Giorgione vollbrachte, da er die Göttin des sinnlichen Verlangens gemalt. Das Mittelalter ist zu Ende, der Leib nicht mehr geächtet, eine neue Zeit bricht an, — das bedeutet dies Gemälde.

Vor Giorgione schon hatte Botticelli die Venus gemalt; aber seine Aphrodite ist Madonna, die ihre bergende Hülle abgestreift, — die Zaubermacht des Frauenkörpers hat Botticelli nie empfunden. Sein Leben war keusch und endlich legte Savonarolas Anhänger, der Piagnone Botticelli den Pinsel nieder, aus Angst, durch Malen eine Sünde zu begehen. Dieser christlichste aller Künstler hätte mit seiner

Venus dem Christentum einen Fehdehandschuh hinwerfen wollen? Nimmermehr! Und Giorgione? Sein Leben gestaltete er zum ausgelassensten Fest, sang zur Laute von Liebe und Frauenherrlichkeit begeisterte Lieder und machte bei allen Damen Venedigs den »galante«. Malte solch' ein Künstler Aphrodite, so wurde sie kaum zur hellenischen Maria. In nackter Griechenschönheit träumt Cecilia auf ihrem Ruhelager. Schlaf hat jene Augen geschlossen, deren Glanz man trotz der gesenkten Lider zu empfinden glaubt, das göttliche Haupt ruht auf dem zarten Flaum des rechten Armes wie auf einem Polster, — ein Bild des Müdeseins nach Küssen und wonnigem Geniessen. Das ist die vierte Stufe in der Entwickelung der venezianischen Frauenmalerei. Die Venezianerin ist keine Madonna mehr, thront nicht im Himmel, nicht auf Erden, sondern ein Künstler hat sein Lieb besungen um ihrer Frauenreize willen. Die Venus Giorgiones ist das erste jener vielen Einzelbilder der Venezianerin, die das Cinquecento uns beschert, aber kein zweites ist mit solch' trunkenen Sinnen, mit solch' bebender Leidenschaft mehr gemalt worden. Man fühlt, dass der Atem dieser Frau, der Duft ihres Haares den Künstler zittern gemacht; das baut die Scheidewand zwischen der Frauenauffassung Giorgiones und der Tizians. Beide empfinden hellenisch vor dem Weibe, aber Tizian wie ein athenischer Zeitgenosse des Phidias und Giorgione wie Kleinasiens späte Meister. Der Künstler Tizian berauschte sich am hellen Glanz des Frauenkörpers, der Mensch blieb kalt; sein Modell war ihm eben nur Modell, und Giorgione . . . hat es glühend umarmt.

Nach der Venus hat Giorgione kein Bild mehr geschaffen. Kaum dreiunddreissig Jahre war er, als sie ihn bestatteten, und man wusste, wieviel Jugend, wieviel Sonne hier eingesargt wurde; man wusste es und doch vergass man seiner für lange Zeit. Den verwaisten Herrscherthron der venezianischen Kunst bestieg ein Gewaltiger, dem es beschieden war, drei Menschenalter zu wirken, und andere kamen, denen ein reiches Leben viele Meisterwerke gönnte, — wenn die vollerblühten Rosen des Sommers schimmern und duften, erinnern sich nur wenige der Knospen, die kalter Reif im Lenz getötet.



GIORGIONE
SCHLAFENDE VENUS.



III

Die Zeitgenossen des Giorgione

Lange Zeit hat man Palma Vecchio[18]) nicht gewürdigt, — das war Unrecht, und den gleichsam wieder Entdeckten pries man als genialen Bahnbrecher und errichtete ihm den Thron neben Giorgione und Tizian. Da beging man wieder ein Unrecht, sogar ein viel grösseres; denn forschen wir bei Palma nach dem, was den Künstler in des Wortes erhabenstem Sinne macht, — die Ausbeute wird dürftig sein. Was ihm vor allem fehlt, ist Temperament. Ihn neben Giorgione und Tizian setzen, heisst, — um eine Wendung Nietzsches zu gebrauchen, — die Majestät verletzen, maiestatem genii. Giorgione, der Pfadfinder, war ein phantasietrunkener Schönheitsanbeter, der süsseste Lyriker. Der Jüngling Giorgione zum Mann gereift, heisst Tizian. Für die verwirrende Sprache begehrender Sinne hatte Tizian kein Ohr mehr, seine Kunst ist lichtvolle Kraft, der schärfste Verstand leitet die Triebe. Was hat Palma von dem allem? Nichts. Was bleibt also? Ein ausgezeichneter, aber vollkommen temperamentloser Maler. Sein Darstellungsgebiet ist, — im Gegensatz zu diesen beiden, — wie bei allen phantasielosen Künstlern eng umgrenzt. Da sind grosse Altargemälde,

sante conversazioni und jene berühmten Einzelbildnisse schöner Venezianerinnen, an die man zuerst denkt, wenn man den Namen Palma spricht.

Er ist bereits der echte Sohn der neuen Zeit: die Kunst der früheren Jahrhunderte schaute im Christentum die Religion der Armen, den Trost der Gedrückten und die Hoffnung der hier Geknechteten. Das Cinquecento dachte, dass sich der Glaube den Erdkreis unterworfen und seine Fürsten vor dem Nachfolger Petri das Knie gebeugt. Dass Christus gesagt: »Mein Reich ist nicht von dieser Welt«, und »Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid«, — die Christenheit, der Giuliano della Rovere und Leo X. geboten, dachte nicht gern daran. Hatte man doch eben erst das ganze herrliche Diesseits neu entdeckt, man war berauscht von Schönheit und Daseinsseligkeit, — wie hätte man das Christentum der Früheren da begreifen sollen? Man hatte die Erde, bedurfte also des Himmels nicht mehr, und der sterbende Innocenz VIII. gab der Stimmung seiner Zeit vollendeten Ausdruck, als er dem Priester, der ihm die Freuden des Jenseits in köstlichen Farben ausmalte, mit schmerzlichem Lächeln erwiderte: »dieser Genuss ist um so grösser, je länger er aufgeschoben wird«. Eine Generation, der vor den himmlischen Freuden graute, hätte mit der Kunst der Vergangenheit nicht viel anfangen können. Man wollte nicht mehr die Religion in der Kunst, sondern Kunst allein . . . non siano cose de Sancti, ma qualche pitture vaghe e belle da vedere[19]), heisst es in einem Brief jener Tage.

Auch Palma verzichtete auf den Himmel. Seine Maria ist nicht die Weltenkönigin, nicht die allerreinste Jungfrau, noch die schmerzensreiche Mutter, — ist nur mehr eine schöne, aber seelenlose Venezianerin, zu der niemand betete. Mit ungleich grösserer Liebe hat Palma die Heiligen gemalt. Welcher Unterschied zwischen seinen und denen Bellinis, den blassen Mädchen mit dem knospenhaften Busen und der Sehnsucht im mandelförmigen Auge! An Palmas Heiligen ist nichts mehr heilig. Diese Frauen mit den runden, weiss und rot geschminkten Zügen, den blondgefärbten Locken, den azurblauen gelangweilten Augen, dem Korallenglanz der vollen Lippen, dem allzureichen Busen, — was haben diese Frauen noch mit dem Christentum gemein, das die Abtötung des Fleisches lehrt, was mit den innigen Gestalten der Legenden?



Palma Vecchio. Ruhende Venus.

Ist es schwer, bei Palmas christlichen Bildern über den Widerspruch zwischen der Idee und ihrem sinnlichen Ausdruck hinwegzukommen, über das Körperleugnende, das durch höchste Körperlichkeit repräsentiert wird, so kann man, unbeirrt von solchen Reflexionen, seine Kunst in den Einzelbildnissen schöner Frauen geniessen. Vornehme Damen zu malen, die keine anderen Gedanken hegten, als ihre Schönheit ins hellste Licht zu rücken, die lange Stunden mit der Pflege des Haares zubrachten, die, von allen geistigen Bestrebungen künstlich ferngehalten, nichts anderes dachten, nichts anderes denken durften als Toiletten, Schmuck und Ball, — diese Damen in all' dem sonnenhaften Glanz ihrer Jugend und der Pracht ihres Körpers zu schildern, — dafür war Palma just der rechte Mann. Sein Pinsel machte sie unsterblich, stolze Gentildonne, deren Namen wir noch heute mit Ehrfurcht nennen, nicht minder stolze Courtisanen, deren Namen freilich nicht im goldenen Buche prangen, sie stehen vor uns in ihrer pompösen, seidenknisternden Eleganz, deren malerische Anordnung die bessernde und nachhelfende Hand des Künstlers verrät; gestickte Puffärmel bauschen sich, ein Seidenband umschnürt die nicht allzuschlanke Taille und lässt die blinkenden Brüste unter dem Mieder noch schwellender hervorblühen. Wie schimmern Nacken und Busen, zärtlich lockt und schmachtet der Mund, — aber keinen Gedanken birgt



Palma Vecchio. Drei Schwestern.

die helle Stirn, kein einziger markanter Zug belebt das Antlitz, und wenn die Augen der Spiegel der Seele sind, so schreckt diese durch ihre Leere, die maestà dieser Frauen ward zum Tod ihrer Seele.[20])

Auf diesem nicht allzugrossen Gebiet feierte Palma Triumphe: sollten diese Frauengestalten als Judith oder Lucretia aber einmal eine Leidenschaft ausdrücken, — dann versagte Palmas Kunst. Er war eben nur ein brillanter Fleischmaler; ein Frauenmaler, — was man häufig damit verwechselt, — ist er nie gewesen. Man denke nur an die Goya, van Dyk, Fragonard, Boldini, Sargent und Dubois! Palma fehlte zum Frauenmaler Temperament und Sinnlichkeit. Aber in stets angenehmer und bisweilen auch berückender Art hat er, der Liebling der Paläste, das Schönheitsideal des venezianischen Nobile uns beschrieben, und so lange man noch vom Venedig der Renaissance und seinen Frauen träumt, wird man Palmas Namen auch in Dankbarkeit nennen.

Was der Frauenmaler Palma schuldig blieb, hätte vielleicht Sebastiano Luciani,[21]) der Schüler Giorgiones uns geben können, — aber allzufrüh wandte er der Heimat den Rücken. In Rom, wohin Agostino Chigi ihn zog, am Tiber suchte er zu vergessen, was ihn



SEBASTIANO DEL PIOMBO
DREI WEIBLICHE HEILIGE.

die Lagunen gelehrt, die tiefen leuchtenden Farben, und der Freund Michelangelos, der als päpstlicher Siegelbewahrer nun Sebastiano del Piombo hiess, wandelte sich in Zeichnung und Typen vollkommen zum Römer. Bevor er jedoch die Kunst Venedigs verleugnete, hat er ein Bild gemalt, das zu den duftendsten Blüten gehört, die sie je getrieben, — das Altargemälde in der Kirche von San Giovanni Crisostomo.[22])



Seb. del Piombo. Romerin.

Unter einer Säulenhalle sitzt auf stufenerhöhtem Throne der Heilige und liest in einem Buche, das auf seinem Knie ruht; vor dem Throne stehen drei männliche Heilige und wie aus dem Hintergrunde kommen die Heiligen Caterina, Magdalena und Agnes, Sonnenkinder des neuen Frühlings, den Giorgiones Kunst hervorgezaubert. Sinnlicher, erdenhafter, nicht so hold geträumt wie die Frauen des Grossen aus Castelfranco, haben sie doch wieder nichts von der schweren Reife palmesker Formen und bilden so, besonders Maria Magdalena, einen ungemein anziehenden Übergangstypus. Die weiten mandelförmigen Augen stammen von Bellinis Erbe, aber sie leuchten schon in stolzer Freude ob der eigenen Schönheit; das reiche Haar jedoch, das in goldbraunen Wogen zum Nacken strömt, die Nase mit dem breiten Rücken, der tiefe Schatten unter den Lippen, der das kleine feste Kinn desto heller schimmern lässt, — all' dies gehörte bald zum Inventar der cinquecentistischen Frauenmaler.[23])

Als Baron von Rumohr im Jahre 1832 die Werke des Lorenzo Lotto[24]) schaute, dünkte es ihm unbegreiflich, dass man in Venedig diesen »manirirten Bergamasken« nicht »gesteinigt« habe.[25]) Und heute? Lorenzo Lotto gilt als der interessanteste Künstler der venezianischen Hochrenaissance; denn »vor drei Jahrhunderten hat er empfunden, was heute noch die Welt durchzittert, damals nach Formen gerungen, die unsere Zeit erst fand. Aber was ihn zum

Cinquecento in so scharfen Gegensatz stellt, macht ihn zum modernsten der alten italienischen Meister.[26] Darum blieb es unseren Tagen auch vorbehalten, die scheue Kunst dieses einsamen Träumers gleichsam wieder zu entdecken, von Tag zu Tag wächst die Lotto-Literatur, nicht lange währt es, und Lorenzo Lotto kann sich der allmählich etwas unangenehm werdenden Beliebtheit Botticellis erfreuen. Gewiss, gerade wir von heute empfinden Lotto als Verwandten. Nervös und sensibel, launisch und leicht verletzt, die Menschheit liebend und die Menschen hassend, — so wandert er unstet von Ort zu Ort, um endlich in der stillen Klosterzelle Loretos den heiligen Frieden, die langersehnte Rast zu finden. Und so wenig wie das Leben Lottos, hat auch sein Malen mit Venedig und dessen sinnenfroher Kunst gemein. In der zarten Melancholie der Gesamtstimmung seiner Gemälde, in den müden Farben, die bisweilen an kleine und vergessene Meister des Quattrocento gemahnen, in den strengen Linien der Frauentypen, überall klingt das Quattrocento leise nach, während ein Hang zur psychologischen Analyse dabei ganz modern anmutet. Lotto war ein grosser phantasiereicher Künstler und hat es trotzdem eigentlich nie zu selbstherrlichem Schaffen gebracht; denn wie Lotto als Mensch zu Gott, musste auch der Künstler, gleich allen weichen und weiblichen Naturen, stets in nacheifernder Verehrung zu einem Grösseren aufblicken können; den glaubte er zuerst in seinem Lehrer Alvise gefunden zu haben; den herben Mund der Maria Vivarinis, die asketischen Linien ihres Körpers, die harten Falten der Gewandung, — wir finden sie bei den frühen Madonnen Lottos, diesen schwermütigen und traurig-milden Frauen wieder. Dann wieder scheint er in seiner ungestümen Beweglichkeit ein Vorläufer Correggios, und einzelne Frauenköpfe, manche Armbewegung lassen sogar schon an die Künstler des siebzehnten Jahrhunderts denken. Später verwirren ihn Tizians reife Formen, — so ist ein fortwährendes Schwanken in seiner Kunst. Aber seine sehr persönliche Eigenart hat er nie verloren, jene Eigenart, die vollkommen ausgeprägt schon der Achtzehnjährige besass; das beweist seine Danaë: Im weissen Gewande ruht ein zartes Mädchen zwischen den dunklen Stämmen des Waldes, aus dem zwei Satyren neugierig lugen; starr, beinahe feierlich blickt es nach oben, zum Himmel, aus dem langsam der goldene Regen niederrieselt. All' den anderen Künstlern seiner Zeit war das Danaë-Thema nur ein



LORENZO LOTTO
VERKÜNDIGUNG.

Anlass, die Reize des nackten Frauenkörpers zu enthüllen; Lotto mit seinem Hang zum Mystischen, Visionären und Übersinnlichen fasste das Problem tiefer, malte auch nicht den galanten Gott, der sich mit einer gefälligen Sterblichen vergnügt, sondern eine antike unbefleckte



Lorenzo Lotto. Familienbild.

Empfängnis, das Einswerden des Menschlichen und des Göttlichen. Noch einmal hat er's geschildert in jener wunderbaren Verkündigung zu Recanati, der schönsten vielleicht, die je ein Venezianer geschaffen. Abwehrend und selig zugleich streckt Maria die Hände aus, trinkt die Himmelsmusik der göttlichen Botschaft, aber sie wagt nicht, einen Blick auf den Engel zu richten, aus Furcht, die holde Vision könnte verschwinden; voll Angst und Stolz, Sehnsucht und Freude starrt sie zitternd, mit grossen Augen ins Leere. Niemals ist die lilienkeusche Mystik, die Märchentraumstimmung der Legende reiner und inniger empfunden worden. Diese Gemälde lieben wir als Geist von unserem Geiste, — in noch höherem Masse gilt das von seinen Portraits.[27])

Sie erzählen nicht von seiner Malerfreude an der dekorativen Erscheinung vornehmer Gentildonne, er schafft keine Idealgestalten, ist auch hier der moderne Skeptiker und nervöse Grübler, der in die heimlichsten Winkel der Psyche spähen möchte. All' seine Frauen sinnen und träumen; dem naiven Genuss des Daseins giebt



Lorenzo Lotto. Weibliches Bildnis.

sich keine hin, keine ist glücklich; weder jene elegante Aristokratin der Brera, die mit dem Federfächer in der Rechten und dem Gebetbuche in der Linken, zwischen diesen beiden Symbolen der Weltlust und der Frömmigkeit, haltlos wie Lotto selbst, zu schwanken scheint, noch jene Dame auf dem Londoner Familienportrait, die an Mann und Kindern vorbei, unendlich müde und resigniert vor sich hinschaut.

Bisweilen wird seine Skepsis zur schmerzlich-geistreichen Ironie. So legt er einer phantastisch gekleideten Courtisane vom reifen Palmatypus eine Zeichnung in die Hand, Lucretias Ende darstellend, und schreibt dazu: »nec ulla impudica Lucretiae exemplo vivet«. Lotto war fromm; im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen hat seine Kunst der Courtisane nicht gehuldigt; der Mönch in ihm war stärker als



LORENZO LOTTO
TRIUMPH DER KEUSCHHEIT.

der Maler und lehrte ihn den Hass gegen das Weib. Nur eine einzige nackte Frau hat er gemalt, bezeichnend genug als Laster, das vor der rächenden Keuschheit flieht.[28]) Lotto, der geistig einer sterbenden Welt angehörte, sah in seinen Leidenschaften, den Trieben des Körpers noch eine Sünde und im Kloster, in der casa santa hoffte er Schutz vor ihnen zu finden, — das Leben zu überwinden, durch Kunst zu zwingen, war ihm nicht verliehen; er hat als Künstler manches mit Feuerbach gemein, und wenn er kein Haushaltungsbuch,[29]) sondern ein »Vermächtnis« uns hinterlassen hätte, könnte es darin auch heissen: »Nicht im Leben, sondern am Leben zu Grunde zu gehen, ist ein hartes Wort«.



Tizian. Kopf der Maria.

IV

Tiziano Vecelli

Drei Jahrhunderte sind verstrichen, seit man begrub, »was sterblich war« an Tizian,[30] drei Jahrhunderte eines rastlos wechselnden Kunstempfindens. Götter, zu denen der Vater gebetet, falsche Götzen nannte sie der Sohn; sein eigen Kind wieder zerschlug Altäre, vor denen er betend gekniet; der Name Tizian aber schien allen heilig, niemals ist er toter Schall gewesen. Woher kommt es, dass am Kunsthimmel die Sonne Tizian durch keine Wolken je umschattet wurde? Theophil Gautier mag die Antwort sagen: L'art robuste seul a l'éternité; so dichtete derselbe Theo Gautier, der Tizian »fort comme Phidias« nannte. Der Vergleich ist gut, denn die gelassene Hoheit, diese ruhige, ihrer selbst so sichere Kraft, — wir verehren sie an der Perikleischen Kunst, wir bewundern sie bei Tizian, wir lieben sie,

— hätte Gautier noch sagen dürfen, — bei dem grossen Hellenen aus Weimar, und wollte man über Tizian sprechen wie sich's gebührt, so könnte es nur in Goetheischen Jamben geschehen. Verse müssten es sein, majestätisch und erhaben wie das Rauschen der Meereswogen, wie Griechentempel sollten die Sätze scheinen, feierlich, klar und harmonisch, dabei von festlicher Heiterkeit, und jedes Wort müsste leuchten wie ein edler Stein. Das ist unmöglich, ebenso unmöglich, wie über die Kunst Tizians zu reden, ohne dasselbe oft wiederholen zu müssen. Denn Tizian hat keine grossen Entwickelungen durchgemacht, kein Biograph wird seine Kunst, wie die Raphaels in »Perioden« einteilen können. Er brauchte nicht wie Murillo und viele Meister des Nordens vom Handwerker zum Künstler sich durchringen, war kein Assimilationsgenie wie sein Lehrer Bellini, kam nicht wie Rembrandt vom schönen Schein zum tiefsten Wesen der Dinge, wandelte sich nicht gleich Velasquez aus einem Dunkel- zum Hellmaler, — wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus sprang, steht Tizian vor uns, ein Fertiger, ein Vollendeter. Sein erstes und letztes Bild bestimmen dieselben Gesetze, denen die Griechen vor und Goethe nach ihm gehorchten.

Wenn dieser an den Paduanern rühmt, in ihren Werken stünde eine »sichere Gegenwart«, so darf man vielleicht von Tizian sagen, in seinen Gemälden stehe eine höhere Gegenwart. Tizian idealisierte, aber in Goetheisch-antiker Weise; die Idee war ihm Neben-, das Modell die Hauptsache. Nie formte er's zu Gunsten einer allgemeinen Vorstellung um, sondern sein innerstes Wesen suchte er zu erforschen und wenn er's gefunden, trieb er die Hauptzüge des Charakters mit solcher Riesenkraft heraus, dass alles Kleinliche unterdrückt wurde und alles gross schien und erhaben. Betrachtet man Tizians Schaffen von diesem Standpunkte aus, von seinem Verhältnis zur Natur, so wird sein Riesenwerk zur grossartigsten Einheit in der ganzen neueren Kunstgeschichte. Dieselbe Auffassung leitet ihn beim Dichten einer Landschaft, beim Schildern der Menschen, leitet ihn bei mythologischen, bei allegorischen Gemälden, leitet ihn bei religiösen Bildern, bei dem Malen der Heiligen, der Passion Christi und der Verherrlichung Marias.

Überdenken wir die Worte, die man zur Charakterisierung eines Madonnentypus gemeinhin anwendet, — auf Tizians Maria passen sie

nicht. Aber jene maestà, jene allbezwingende Hoheit, die das Cinquecento beim Weibe ersehnte, — die gab ihr Tizian. Christlich ist seine Maria nicht, denn die scheue Magd Gottes ward zur Königin, und der Sohn, den diese Herrin gebiert, — wir können's schwer glauben, dass er die herbe Weisheit des Entsagens gelehrt, nur der demütige Diener eines Höheren sein wollte . . . Ein frühes Bild schon, die Wiener Zigeunermadonna lässt erkennen, dass hier ein Künstler in Lauten spricht, die man bisher in Venedig kaum vernommen. Ein so festliches Leben atmet aus den leicht aufgeworfenen purpurnen Lippen Marias, aus der sonngebräunten Haut, dem adeligen Schwung des Faltenwurfes, dass dies Gemälde gänzlich vom Empfinden des Quattrocento geschieden scheint, obwohl die Art, wie Madonna das Kind hält, an Bellini gemahnt, ihr volles Antlitz, der starke Busen und die runde Rechte an Giorgione erinnern. Bald jedoch, in der Wiener Kirschenmadonna befreite sich Tizian von diesen losen Banden, die seine Kunst noch an die Vergangenheit knüpften. Nie ward bisher eine Madonna in Venedig gemalt von solch aristokratischer Schönheit und stolzer Gelassenheit; reife Formen und doch nie zerfliessend, ein gütiges Antlitz, ausdrucksvoll ohne die herben Linien des Quattrocento, jene Vereinigung von Seele und maestà, die Palma vergebens erstrebte, — hier ward sie Ereignis. Der Höhepunkt aber in Tizians religiöser Frauenmalerei, jenes Bild, das den Frühling seines Schaffens abschliesst und den Sommer einleitet, — es ist die Assunta in Venedigs Accademia. Wir können's heute kaum fassen, dass dies Gemälde zuerst nur frostigem Staunen begegnete. Es war zuviel des Neuen: Farben, wie sie keiner je gemalt, ein Riesenformat, das man bisher nicht gekannt, und vor allem Bewegung, die vor Tizian kein Venezianer noch dargestellt. Was das venezianische Quattrocento, — im Gegensatz zum florentinischen — stets verschmähte, psychische Vorgänge durch Bewegungen des Körpers wiederzuspiegeln, — Tizian hat es gethan, als erster gethan. Gemessene und feierliche Gebärden sind es, die typisch wurden fürs Cinquecento, Gebärden ohne jede Hast und Heftigkeit, die sich schlecht mit der maestà der himmelstrebenden Maria vertragen hätten, — aber Bewegung trotzdem, und das wurde von Bedeutung für die späteren Frauendarstellungen. Wollte man die Madonna selbst charakterisieren, soll das Unsagbare in Worte gefasst werden, so könnte man ihr Wesen königliche Demut heissen.



Tizian. Die Kirschenmadonna.

Seltsame Angst, die vielleicht einem Gefühl der Unwürdigkeit entspringt, bebt im Antlitz, voll innigster Sehnsucht leuchten die dunklen Augen und Verlangen nach dem Wunderbaren breitet die mächtigen Arme. Aber diese Arme selbst, die Riesenformen des Körpers, das rückwärtsflutende dunkle Haar, die grandiosen Falten des Kleides, des blauen Mantels Rauschen, das man zu hören glaubt wie Adlerfittige, — alles spricht, — im Gegensatz zur Demut der Mienen, — von Majestät, so gebietend, so königlich, wie sie nur einer ersinnen konnte, der selbst ein Purpurgeschmückter, ein Gesalbter der Kunst ist.[31]) Vielleicht noch mehr als die »Assunta« hat die Maria des Hauses Pesaro in der Frarikirche die Venezianer staunen gemacht; denn zum erstenmale zeigte hier Tizian auf einem Votivbilde Madonna nicht in hieratischer Ruhe, sondern in lebhafter Bewegung, zum erstenmale sprengte hier eines Riesen Kraft die Fesseln hundertjährigen Brauches; nicht vor einem Vorhang mehr, nicht in einer Halle, nicht auf freiem Feld, und, was das Wichtigste, nicht mehr in der Mitte des Gemäldes steht

Marias Thron, sondern auf einem Altarpostamente, vor jenen zwei Säulenschäften, die nunmehr eine so grosse Rolle spielen, thront hier die Jungfrau, schiebt mit einer wundervoll mütterlichen Gebärde das strampelnde Kind zur Seite und winkt unter dem weissen Schleiertuch



Tizian. Schmerzensjungfrau.

hervor den knieenden Sprossen des Hauses Pesaro Gewährung ihrer Bitten gnädig zu. Hier bringt Tizian Maria mit gewöhnlichen Kindern der Erde in Verbindung; es ist ein feiner Zug des grossen Psychologen, dass er sie darum auch irdischer gestaltete als seine übrigen Madonnen, und ein ebenso feiner, dass er Maria nicht als regina coeli gemalt, wo sie empfindet gleich den gewöhnlichen Kindern der Erde, nur eine Mutter ist, die ihren Sohn verloren. Müder Kummer



TIZIAN
VERKÜNDIGUNG.

faltet die welken Hände seiner Schmerzensjungfrau im Prado, der das Alter freilich nicht die erhabene Schönheit rauben konnte, starr und thränenlos blicken die Augen und immer ragt vor ihnen das Kreuz von Golgatha. Man kann es begreifen, dass der alt gewordene Carl V. mit diesem Gemälde seine Klosterzelle schmückte. In seinem letzten Werke noch, in der Pietà der Accademia, schildert er die Trauer der Mutter um den Sohn. Voll stummen Weh's haften die erloschenen Blicke Marias an dem Leichnam, der auf ihrem Schosse ruht, — die Trauer der Weltenkönigin, ein grandios düsterer Mollaccord, mit dem die rauschende Symphonie dieses Künstlerdaseins endet.

In allen Heiligen, die auf Tizians Gemälden das Jesuskind verehren, in allen schuf er Mädchengestalten von adeliger und frühlinghafter Reinheit, geliebt aber von all' den vielen Göttinnen der christlichen Mythologie hat er nur eine, — Maria aus Magdala. Der Grund dafür liegt weitab vom Christentum, — es ist die Künstlerfreude am Nackten. War die biblische Courtisane doch die einzige Heilige, die wenigstens halb entblösst gemalt werden durfte! Auf dem Jugendbilde in London, dem »Noli me tangere« kniet sie demütig vor dem Erlöser, der verzeihen soll; voll Angst und Hoffnung flehen die Blicke der grossen Sünderin zum Herrn empor, Mitleid sucht die ausgestreckte Rechte vom Heiland zu erbetteln, und

Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

Magdalena wird verziehen, sie geht hin und bereut und büsst in der Einöde Galliens. So hat sie Tizian öfter gemalt. In dem frühen Gemälde der Pitti-Galerie vergass er über dem Weibe noch der Heiligen, obschon der Besteller des Gemäldes, derselbe Federigo Gonzaga, der einst von Heiligenbildern nichts wissen wollte, ihm geschrieben: vorrei che me faceste una St. Maddalena lacrimosa più che si può.[32]) Wohl bereuen Magdalenas Augen, wohl suchen ihre Blicke den Himmel, wohl öffnet sich der Mund zu betendem Flüstern, . . . aber wie verführerisch ist die Schönheit dieses halbentblössten Mädchenleibes, dem nur das strahlende Goldhaar Kleidung bietet, wie raffiniert fallen diese Locken, wie kosend buhlen sie um den Nacken und lassen den Hals und den hellen Busen frei! Wie tief musste das christliche Empfinden gesunken sein, wenn dies Mädchen, im Leben gewiss

nur sündig, für eine büssende Heilige ausgegeben wurde, wie hoch stand andererseits das Kunstgefühl, wenn man es ohne Gewissensbedenken als solche hinnahm! Diese Bedenken sollten nicht ausbleiben. Ein Augustinermönch hatte in Wittenberg seine Stimme erhoben, ihr Klang durchbrauste Deutschland, drang über die Alpen und mit er-



Tizian. Ill. Magdalena.

schrockenem Staunen lauschten ihr Päpste und Cardinäle im Vatican. Der bäurische Eiferer sollte nicht länger Grund zum Zetern haben. Verdoppelte Frömmigkeit musste die kurze Liaison mit der Heidenwelt vergessen machen, — die Kunst der Gegenreformation entstand.

Tizian blieb nicht unberührt von dem neuen Geiste, als er für Philipp II. die heilige Margarethe malte, jenes Mädchen, das allein durch das Kreuz einen Drachen, den Drachen der Häresie bezwungen und triumphierend, mit flatterndem Haar, über das tote Ungeheuer nun hinwegschreitet. Auch das Bild der heiligen Magdalena, das er dem katho-



Tizian. Hl. Margareta (Ausschnitt).

lischen König sandte und dessen Kopie heute die Eremitage in Petersburg ziert, es zeugt von anders gewordener Kunst. Alles atmet Busse und Zerknirschung. Grinsend mahnt ein Totenschädel ans Ende, die Bibel liegt aufgeschlagen vor der Heiligen, — (hier ist sie's wirklich), — ein hären Gewand umhüllt ihre Formen, auf deren reife Schönheit ein Tizian freilich nicht verzichten konnte. Aber das ganze neuerwachte Glaubenspathos entloht diesem Blick, dem Leiden Wollust deucht, reicher fliessen die Thränen und diese Lippen träumen nie mehr von Küssen, . . . die Zeit der frohen Heiligen war gestorben.

2.

Das Verhältnis Tizians zum Weibe lässt sich aus den Gemälden der christlichen Mythologie schwer erkennen; die Stoffe und ihre Wiedergabe waren im Grunde mehr oder weniger feststehend; der Künstler, und selbst der Grösste, gebot hier keineswegs als unumschränkter Herr. Das Haus Gottes, so weit scheinbar und so prunkend, war ihm nur ein glänzender Kerker, und an steinernen Kirchenmauern schlug sich seine Phantasie die Schwingen wund. Aber es gab ein Reich, über das Tizian absolute Macht ward, wo als souveräner Despot er schaltete, — das versunkene Wunderland der Antike, die sonnenselige Schönheitswelt der heiligen Frau von Amathus. Tizian, der gewaltige Magier schwang den Zauberstab, und durch Böotiens verlassene Wälder stürmen um Dionysos aufs neue trunkene Mänaden.



Tizian. Venuskopf.

Evoë, Evoë jauchzt es und jubelt's, dass die schüchternen Oreaden fliehen; aus den Armen des erschreckten Pan gleitet die Nymphe, die er kosend gerade umarmt, und während das Tosen in der Ferne verbraust, da bebt ein Singen, ein Klingen durch die Lüfte und leise, — leise, — auf zarten Füssen schwebt Aphrodite zu dem schönsten aller Hirten, umschlingt und küsst ihn, wie allein die Göttin der Liebe küssen kann . . .

Im Mittelpunkte der Antike Tizians steht das Weib. Wie er's träumte und ersehnte, — in ewigen Lettern hat er's hier niedergeschrieben. Tizian liebte die Frau um ihres Körpers und Geistes willen; er hätte sie nicht entbehren mögen wie Michelangelo, der verstiegene Gigant in seinen Gletscherhöhen, aber niemals kniete er gleich Giorgione vor dem Weibe, und wie dem weimarischen Minister, der mit fingernder Hand seinem Liebchen die Hexameter auf den Rücken zählt, das heisse Begehren der Sinne nie das reine Artistenempfinden umnebeln konnte, so stand auch der beobachtende und gestaltende Künstler Tizian stets über dem Menschen.

Sein Denken über Weib und Liebe erzählen natürlich seine Venusbilder am besten, weil sie jener Göttin huldigen, die Weib ist



Tizian. Venuskopf.

und Liebe zugleich.[33] Will man das Wesen seiner Aphrodite erkennen, muss sie mit jener Botticellis, mit der Giorgiones und Correggios verglichen werden. Botticellis Venus hat Hellas nie erblickt, aus dem Lande des Galiläers kam sie, hatte auf dem Kalvarienberge das Kreuz geschaut und war betend niedergesunken an seinem Stamme, — Maria lautete ihr wahrer Name. Giorgione überwand das Christentum, und seine Venus ward ein wunderbar lyrisches, in seiner süss-verträumten Liebestimmung nie mehr übertroffenes Gedicht. Correggios Venus endlich ist weder eine regina coeli noch eine Königin der Sinne, sondern eine olympische Bajadere, eine süsse Idealgrisette, die Enkelin der mediceischen Aphrodite und die Mutter der Göttinnen Bouchers. Tizians Venus hat mit der Botticellis nur den Namen gemein; träumt nicht von Umarmungen und Küssen wie Giorgiones Geliebte, träumt überhaupt niemals, ist nicht Correggios galante Göttin, — aber niemals wurde seit den Tagen der Hellenen Frauenschönheit so rein-erhaben und königlich gestaltet als von Tizian in seinen Venusbildern. Von den tausend Mysterien der Schönheit deuchte ihm der nackte Frauenkörper das tiefste und unergründlichste, von keinem Künstler wurde es keuscher und andachtsvoller gefeiert. Fern ist jede kleinliche

Prüderie, es liegt ein grandioses hellenisches Nichtkennen der Scham in der heiligen Nacktheit seiner Aphrodite.

Tizians Göttinnen mit ihren sommerlich-üppigen Formen, ihren machtvollen Figuren, dem starken Busen und den lichten Tönen des Fleisches, — man wird sie vergebens im heutigen Venedig suchen; das Haupt der Venezianerin umgab er mit der Gloriole der Heiligen, zu Göttinnen jedoch machte Tizian anscheinend gern die Töchter der Fremde. Wer waren sie? Woher kamen sie? Jene Frau mit den heissen Mandorlenaugen, den leiszugespitzten und aufgeworfenen Lippen, der feinen schmalen Nase, — diese schlechthin vollkommene Frau, die auf dem weissen Linnen die blonde Schönheit ihrer nackten Glieder gebettet und die man »Venus von Urbino« genannt, war sie eine Herzogin, eine Hetäre? Die Dichter haben Novellen darüber geschrieben, die Gelehrten staubige Archive durchstöbert, und wir wissen noch immer nichts, ahnen noch immer nicht, wer jenes Weib mit dem Herrscherblick ist, dem sein Ritter auf der Orgel Hymnen jubelt, indes im Park draussen eine Fontaine die Begleitung rauscht. Das prachtvollste Gemälde aber, das Tizian dem nackten Frauenkörper gewidmet, die hehrste Ausdrucksform, welche die Anbetung der Frau in Venedig gefunden, — es ist keines seiner Venusbilder, sondern die Danaë in Neapel.

Das Einswerdens mit dem Geliebten ist niemals sinnlicher und keuscher zugleich dargestellt worden, — man denke nur an Correggio. Er war der ideale Künstler bebenden Liebeverlangens, aber jene heiligen Höhen der Sinnlichkeit, die nach Tizian nur Wagner und Böcklin bisweilen erstiegen, — Correggio hat sie nie geschaut. Dieses durch und durch antike Bild wurde von dem Neffen eines Papstes, von Ottavio Farnese bestellt, in Rom gemalt, und es ist anziehend, sich Michelangelo bei der Betrachtung dieses Werkes vorzustellen. Er schaute es mit Vasari in Tizians Atelier; was mag der grübelnde Titan vor diesem Frauenkörper, an dem das helle Fleisch blüht und lockt, flimmert und wogt, an dem jede Fiber in Seligkeit des Geniessens zuckt, — was mag Tommaso Cavalieris Freund vor dem erdentrückten Leuchten dieses Blickes, vor der irren Wonne dieses Lächelns empfunden haben, der finstere Riese, der nur die Reize des männlichen Körpers empfand und die strengen Zeilen gedichtet:

»Weh' jedem, der vermessen und verblendet
Die Schönheit nieder zu den Sinnen reisst . . .«



TIZIAN
DANAË.

Das hat Tizian hier nicht gethan, aber in anderen Danaëbildern nahm er der Scene viel von ihrem grandiosen Charakter; denn neben das Lager der Königstochter stellte er eine hexenhafte Alte, die in der Schürze den blinkenden Goldregen auffangen will. Tizian war, das zeigt diese Gestalt, auch ein grossartiger Meister des Hässlichen. Wie unbewusst gierig zerkrallen die braunen Finger die Schürze, wie ordinär ist diese knöcherne Hakennase! Eine Welt des Lichtes und die Welt des Schmutzes, und beide in höchster Vollendung geschildert, — nur die Grössten haben dies vermocht.

Hier reizte den Psychologen Tizian der Gegensatz zwischen Danaëns aristokratischem Empfinden und der plebejischen Gemeinheit der Sklavin; auch das berühmte Bild »amore sacro e profano« in der Galerie Borghese zu Rom 34) danken wir dieser Freude am Kontrast, allerdings diesmal der Freude des Malers an Farbenkontrasten. Keine Sprache hat Worte, edel, frühlinghaft genug, den Zauber nachzudichten, mit dem diese beiden Frauen die Seele berücken. Was Tizian durch den kostbaren Prunk der einen und die hüllenlose Pracht der anderen ausdrücken wollte? Wahrscheinlich nur eine holde Vision auf die Leinwand bannen; es ist gefährlich, bei einem Venezianer nach Motiven zu spüren, die jenseits der Sphäre des Sinnlichen liegen. Alle gelehrten und gequälten Deutungen haben uns das Gemälde auch nicht näher gebracht, wir wissen noch immer nicht mehr davon als Ridolfi, da er's vor zweihundert Jahren beschrieb: »due donne vicine ad un fonte, entro a cui si specchia un fanciullo«. Denselben unvergesslich schimmernden Blick der »himmlischen Liebe«, dieselben Formen, reif und blütenweiss, — wir können all' dies noch einmal in der »Vanitas« der Münchener Pinakothek, der »Laura Dianti« des Louvre und vor allem in der »Flora« der Uffizien bewundern, Schöpfungen, in denen Tizian zeigte, welche Höhe der Idealität er als einziger nach den Griechen zu erreichen vermochte.

Diese Portrait-Phantasien, die »offenbar einen gewissen Idealtypus Tizians etwa aus der Mitte seines Lebens« wiedergeben, sie leiten von selbst zu seinen Portraits. Alle Frauen, die er malte, stellt er über das Leben und seine Pein. Tizian schilderte sie nicht, wie das gewöhnliche Auge sie erblickte, sondern wie sie hätten sein müssen, wenn es keinen Alltag mit kleinlichem Ärger und Zufälligkeiten gäbe. Seine Frauengestalten stehen über dem Gemeinen; nichts kann sie

beirren, alle Disharmonien des Lebens, in ihrer Seele werden sie zu wohltönenden Accorden. sie stehen mit der Welt und sich im Einklang, — wir empfinden sie wiederum goetheisch. Dies sagt Lavinia Saricinellis Lächeln, so gern vom Vater gemalt, das kündet jenes heisse und doch sichere Auge der »Bella«, und Eleonora Gonzaga und Carls V. Gattin werden erst durch Tizians Kunst zu wahren Herrscherinnen, zu solchen, denen auch das Leben unterthan.



Tizian. »La Bella.«

Ferner als je sind wir heute dem Höhenfrieden tizianesker Kunst; aber gerade, weil unsere Zeit so nervös und haltlos, von Problemen beunruhigt ist, blicken wir zu Tizian, dem grossen Unnervösen, in sehnender Bewunderung empor. Neben dem Titanen Michelangelo steht er als Olympier, der lächelnd in ruhiger Macht triumphiert. Wie zu Gipfeln, die wir nie erklimmen werden, schauen wir zu Tizian auf, lieben ihn, wie der müde Wotan Siegfried, »das strahlende Licht der Welt«, lieben ihn, weil seine klare Kunst wie ein Spiegel den uns zeigt, der kommen, den unsere kreissende Zeit erst gebären soll, den heiteren Sonnensohn, den starken Triumphator über das Leben. Wird, kann ihn unsere Zeit noch gebären? Der Höhenfrieden, die olympische Ruhe ist seit Tizian aus der Welt geschwunden, — »zum letzten Mal lächelte ewig der Gott«.



TIZIAN
DONNA ISABELLA.



P. Veronese. Martyrium der hl. Justina (Ausschnitt).

V

Die Zeitgenossen Tizians

Giorgione hat der Frauenmalerei des Cinquecento jenen Pfad gewiesen, den Palma nachher gangbar gemacht und Tizian weitergeführt, empor zu lichtumstrahlten Höhen. Und alle, die neben diesen Meistern wirkten,[35] alle schlugen denselben Weg ein, keiner suchte sich einen neuen, der nur ihm gehörte, keinem danken wir einen neuen Frauentypus. Giovanni Antonio Pordenone, der grosse Freskokünstler, dessen Riesenweiber trotz ihrer edlen Formen und glühenden Farben eisig lassen, er darf an dieser Stelle ebensowenig gerühmt werden wie die drei Mitglieder der Malerfamilie Bonifazio. Sie sind bereits Eklektiker; ihre sentimentalen Madonnen erinnern an Palma, die Heiligen bisweilen an den jungen Sebastiano, und von



Bonifazio Veronese. Das Gastmahl des Reichen (Ausschnitt).

Giorgione lernte der erste und weitaus bedeutendste Bonifazio, wie man schöne Menschen zu glücklichem Beisammensein vereint.

Ein solches Bild ist sein Gastmahl des Reichen in Venedigs Accademia, eines jener wenigen Gemälde, die einen Blick ins Privatleben des Nobile gestatten: Im Garten mit den verschnittenen Gängen, wo Blumen des Südens duften, sitzt nach beendetem Mahl unter der kühlenden Halle der Nobile mit seinen Freundinnen. Die eine spielt die Laute und die anderen hören wie träumend zu. De pareilles courtisanes nous feraient peur, — meint Taine, — elles sont trop bornées et trop charnelles; leurs bras nous terrasseraient, elles ont le regard trop dur . . . Statt des engen Begriffes Courtisane hätte Taine den weiteren »Venezianerin des Cinquecento« hier setzen dürfen, — seine feine Bemerkung hätte an Richtigkeit nichts eingebüsst.

Auch von einer anderen, für die Gesamtgeschichte der Kunst sehr wichtigen Malerfamilie, von den B a s s a n i lässt sich wenig berichten. Als Schöpfer des ländlichen Sittenbildes führten sie dralle Waden und bäurisch-rote Wangen in die venezianische Frauendar-



PARIS BORDONE
JUNGE FRAU MIT KIND.

stellung ein; selbst die Lichtgestalten der Antike vergröberten sie, indes der spätere Varotari die vollblütigen tizianesken Göttinnen zu süsslichen Schemen wandelte und für den akademischen Olymp präparierte.



P. Bordone Junge Frau.

Weit selbständiger ist Paris Bordone.[36]) Er hatte das Malhandwerk in Tizians Atelier gelernt; trotzdem mühte er sich, die Frauen zu vergessen, die er dort erblickt, und ging aus, eigene Schönheit zu suchen. Man kann ihn vielleicht mit Palma vergleichen. Auch seine Madonnen mit ihren flachen Zügen haben etwas Behäbiges in ihrem Wesen, sind von einer phlegmatischen Gutmütigkeit, die wunderlich genug bei dem Schüler Tizians anmutet. Aber Bordones Stärke liegt nicht in seinen religiösen und allegorischen Werken, sondern wie jene Palmas, im Damenportrait, und den Glanz, das weiche Schimmern der Haut, die dunklen Töne des schweren Sammet und jene Seidenstoffe, die wie Theerosen oder zarte Pfirsichblüten leuchten, — mit ausgesuchter Delikatesse hat er dies alles gemalt, und Franz I., der sich darauf verstand, traf eine gute Wahl, da er von Paris Bordone die schönsten Damen seines Hofes portraitieren liess.

Was Bordone und Palma trotz vieler Ähnlichkeiten scheidet, liegt in dem Worte Tizian. Nie hätte Bordone aus sich heraus die grossen fürstlichen Geberden seiner Frauen dichten können, nie hätte er sich allein zu dieser grossen Anschauung emporgerungen, wäre ihm Tizian nicht Lehrer gewesen. Im ersten Saal des Wiener Museums kann man sich davon am leichtesten überzeugen. Die Frauen Palmas lächeln von der einen Wand hernieder, indes von der anderen die Damen des Bordone grüssen. Da verblasst Palmas Kunst ein wenig,

und wenn wir die gebietende Hoheit jener Gentildonne, den Stolz ihres Nackens bewundern, ihr Haar, das dichten Garben von Sonnenstrahlen gleicht, die Noblesse der Haltung, — da ergreift uns dankbare Ehrfurcht vor dem wahren Schöpfer dieser Adelsmenschen, vor Tizian. Bordone war ein guter Maler, und hundert Jahre später gab es keinen solchen in Venedig; aber es ist ein Unglück für die Grossen, im Zeitalter der Riesen zu leben, ein Unglück für Bordone, wenn neben ihm Tizian und der einzige Künstler wirkt, vor dessen Bildern selbst dieser König der venezianischen Palette achtungsvoll das Haupt entblösste, — Paolo Veronese.

Auch Paolo[37]) gehört zur l'art robuste des Gautier; will man jedoch mit Worten spielen, könnte man sagen, in Paolo ist mehr robuste als l'art. Mit jener Tizians darf seine festliche Kunst nicht verglichen werden. Er ist der virtuose Maler rauschender Lebenslust und lachender Daseinsfreude, — mehr nicht. Tizians feine Psychologie, das Vermögen, den Dingen ihr Verborgenstes und Geheimstes anzufühlen, all' dies besass Paolo niemals; er ist nur Maler; über die Oberfläche, den schönen Schein kommt er nicht hinaus; der aber ist selten in Tönen von gleichem Prunk und gleicher Herrlichkeit beschrieben worden. Nie hat ein Künstler zur Erde inbrünstiger gebetet, nie das Leben heisser geliebt als Paolo. Er war ein Glücklicher. Keine Wolken ballen sich unheilträchtig an seinem Himmel, die Sonne leuchtet auf seinen Pfaden; wohin er kommt, überall ist eitel Lust und Freude; vom Mahle der Heiligen wandert er zu den göttlichen Gelagen des Olymps, überall grüssen ihn lächelnde Frauen, und weisse Mädchenarme strecken sich ihm sehnsüchtig lockend entgegen. Er hat die Frauen und Mädchen besonders geliebt, nach Art und Namen ihrer blonden Schönheit nie gefragt, — Venus, die heilige Katharina und Europa, — er liebte sie alle mit der gleichen verschwenderischen Liebe.

Allen hüllt er die reife Pracht der übervollen Glieder in schwere, goldig-flimmernde Damastroben, legt in ihr Sonnenhaar Perlen und seltene Steine, schlingt um den Nacken funkelnde Ketten mit glitzernden Medaillons, und all' dies rauscht mit dem Purpur der Lippen zu einer sinnumnebelnden erdentrunkenen Symphonie zusammen. Not und graue Sorge hat keine seiner Frauen gekannt, ihre Wiege stand in einem Palast, einer Aristokratie des Lebens entstammen sie, der Dasein und Geniessen dasselbe dünkt, und des Gedankens Blässe

bleicht nie das freudige Rot ihrer Wangen. Was unter der Hand eines solchen Weltkindes aus dem Glauben werden musste? Der letzte Rest bellinesker Feierlichkeit ist bei ihm geschwunden. Seine Madonna und jene Meister Giovannis ähneln einander nicht mehr als ein später Enkel dem Ahnen. Maria hat wohl die ovalen Züge Bellinis, die ja typisch wurden in der Kunst Venedigs; aber ihre Wangen sind nicht mehr von dem gesunden Braun, das Tizian bisweilen noch malte; es ist die feine, durch Toilettenkünste erreichte Gesichtsfarbe der venezianischen Aristokratin, die Paolo der Maria aus Nazareth gab; die Augen ergreifen nicht mehr durch ihr stummes Klagen, sondern haben den Blick der Mondaine, die einem anregenden Gespräche folgt; der volle Mund lächelt verbindlich, aber wem hat dies Lächeln je Trost gewährt?



P. Veronese. Hl. Katharina (Ausschnitt).

Den Engel der Verkündigung empfängt Maria in einem leichten Morgengewande aus roter Seide. Ohne jede Überraschung, wie einer interessanten Neuigkeit lauscht sie den Worten des Gottgesandten; als das Kind geboren ist, verehren es die Heiligen, aber die sante conversazioni des Quattrocento werden bei Paolo zur Causerie. Um das bambino kümmert sich niemand, am wenigsten Maria. Auch die Meister des Mittelalters lassen den inneren Zusammenhang zwischen Mutter und Kind vermissen, aber sie wollten die himmlische Jungfrau darstellen, Bellini malte dann die himmlische Mutter, Palma und Tizian die irdische, Veronese endlich schildert eine Dame, der ihr Sohn ziemlich gleichgültig scheint; darum beweint sie den Toten auch nicht übermässig; Paolos Pietà lässt eisig; er war so glücklich, Thränen nicht verstehen zu können. Was Tizian den frommen Gestalten der Legenden an Heiligkeit noch gelassen hatte, nahm ihnen Paolo. Seine heilige Katharina mit ihrer knisternden rubinbesäten Seidenrobe, dem gefärbten Goldhaar und

den Perlenschnüren um den weissen Nacken — sie hat nichts von der keuschen Braut des Himmels, weit eher denkt man jener verführerischen Geschöpfe Satans, welche die Tugend frommer Einsiedler in Gefahr bringen. Zuweilen allerdings konnte er Mädchenbilder von wunderbarer Innigkeit schaffen wie die angstvolle Katharina der Uffizien oder jene heilige Helena in London, die seltsam an Feuerbachs Iphigenie gemahnt.

Paolo war kein allzu gebildeter Mann, hatte keine Weltanschauung, weder die heidnische noch die christliche. Er war nur Maler, — ganz Auge. So wenig er dem christlichen Geiste gerecht wurde, so wenig erfasste er, — im Gegensatz zu Tizian, — den innersten Kern, das tiefste Wesen der Antike. Nur ein Instrument bedeutete sie ihm, eine Orgel, der er vollere Töne entlocken konnte als der spröden Laute des Christentums. Hier durfte Paolo Toiletten und Schmuck malen, so viel er wollte, hier konnte sein Pinsel in Formen- und Farbenaccorden schwelgen, — mehr hat Veronese nicht erstrebt. Seine Venus ist keine olympische Göttin, nicht die Allbezwingende, die Ἀφροδίτη πάνδημος der hellenischen Lyriker, sondern eine Hetäre von der Piazza di S. Marco; bei keiner seiner mythologischen oder allegorischen Frauengestalten, mögen sie Venezia heissen oder Pomona, Fides oder Caritas, — über den Eindruck des wundervoll gemalten Frauenkörpers kommt man selten hinaus.

Nicht anders wirken seine Portraits. Das geniale blitzartige Erfassen einer Individualität war ihm nicht verliehen, nie entschleierte sich ihm das Geheimnis einer Persönlichkeit. Seine Frauen geben keine psychologischen Rätsel, sie sprechen zum Auge, zu den Sinnen, aber unsere Seele bleibt kalt. Paolos Kunst verrät nichts von den Gedanken, die sich vielleicht hinter der Stirne einer Gentildonna bergen, nichts von ihren träumenden Wünschen; dass die Frau mehr sein könnte als das glänzendste Dekorationsstück der Schöpfung, Veronese hat es so wenig wie ein venezianischer Patricier gewusst; dass ein Maler mehr, unendlich mehr geben kann als Fleisch und Toiletten, Veronese ahnte es nicht, und darum werden wir den Namen dieses wunderbaren Künstlers unter den grossen Dichtern des Weibes kaum nennen dürfen.

Wenn Ingres seine Schüler durch den Rubens-Saal des Louvre leitete, pflegte er zu sagen: »saluez, mais ne regardez pas«. Geben



P. VERONESE
DIE VISION DER HL. HELENA.

wir diesen Worten einen anderen und weiteren Sinn, als ihnen der Pariser Akademiedirektor zu teil werden liess, erschöpfen sie unser Verhältnis zu den Frauenmalern jener Tage. Wir beugen uns bewundernd vor dem grandiosen Können dieser Meister, aber an dem ewigblauen Himmel ihrer lachenden Kunst vermissen wir die Wolken. Man rühmte sie einstens als vollkommen; aber diese Vollkommenheit ist einseitig; denn über dem blendenden Schein verloren gar Viele, was das Quattrocento an Innerlichkeit besessen hatte, den tiefen verstehenden Blick für das Wesen der Frau, für die Psyche. Diese rein sinnliche Anschauung des Weibes hat in Paolos glitzernder Kunst ihre höchsten Triumphe gefeiert. Reifere Formen wären bereits zur Karikatur geworden, mehr Prunk der Toiletten hätte Überladung geheissen. Auf Paolo musste notwendig eine Reaktion folgen, und neben ihm schon wirkte der Mann, der berufen war, nicht so sehr einer neuen Frauenmalerei als einer neuen Weltanschauung das Feld zu erobern.



P. Veronese. Zwei Edelfrauen.



Tintoretto. Die Ehebrecherin.

VI

Tintoretto und die Kunst der Gegenreformation

Man zählte den 23. Mai des Jahres 1555, als Kardinal Giovanni Pietro Caraffa, der Gründer des Theatiner-Ordens unter dem Namen des vierten Paul den Stuhl Petri bestieg. In der Bulle, mit der er sein Amt begann, konnte man lesen: »Wir versprechen und schwören, in Wahrheit dafür zu sorgen, dass die Reform der allgemeinen Kirche und des römischen Hofes ins Werk gesetzt werde«. Seit vielen Jahren hatte jeder Papst beinahe denselben Schwur geleistet, aber Paul IV. betrachtete ihn nicht gleich seinen Vorgängern als leere Formel, diesem Greise war es furchtbarer Ernst mit seinen Worten. Um dem apostolischen Thron die verlorene Macht über die Seelen wieder zu erobern, begann er jenen erbitterten Kreuzzug gegen den Geist der Ketzerei, den Paganismus der Renaissance und die heidnische Kunst des Cinquecento, jenen Kampf, den seine Nachfolger weiter führten und der von

der Geschichte den Namen »die Gegenreformation« erhielt. Auch ins helle Land der venezianischen Kunst ergossen sich die Wogen der finsteren Flut. Die heiteren Scharen der Griechengötter, die so fröhlich drin gehaust, sie wurden wiederum in Satans Reich verbannt, dem sie zum Verderb gemeiner Christenheit entstiegen waren. Anadyomenens Tempel verödeten, und bussfertig kehrte man zu den verlassenen Altären Marias zurück. Nur war die neue christliche Kunst, die so entstand, weit entfernt von der unschuldigen Naivetät der alten. Man fühlte sich bedrückt von Sündenlast; die ganze Glut des Neubekehrtseins, die zerknirschte Reue über einen hundertjährigen Frevel, all' dies sollte die neue Kunst verkünden. Wie süss der langverhöhnte Glaube sei, wie selig sein Bekenntnis mache, welche Wonne es bereite, um Christi willen sein Leben zu opfern, — das sollte nun, da man's vergessen, eindringlicher und ergreifender als vordem gesagt werden. Aber nicht umsonst hatte Frau Venus hundert Jahre lang der Kunst geboten, nicht umsonst hatte man hundert Jahre lang die Sinne verehrt. Der holden Reize des blinkenden Frauenkörpers, die weiche Schönheit nackter Glieder wollte man nicht entbehren. Die Renaissance hatte die Liebe für die Kunst entdeckt, in jubelnden Tönen ihren Genuss gepriesen; von lockenden Liebesweisen wollte man auch fürder sich gern umschmeicheln lassen, nur musste ihr Text aus dem Heidnischen ins Christliche übersetzt werden. Venus starb nicht, aber änderte ihren Namen, hiess im seicento Theresa, Agnes oder am liebsten Magdalena. Nie kannte die Renaissance so lechzende Blicke, als jetzt die büssende Hetäre zum Himmel sendet, nie wurden Küsse verlangender und glühender gemalt, als sie die heilige Theresa nun auf das Krucifix presst. Eine neue Kunst entstand und seltsam prickelnd duftete sie nach Weihrauch, Blut und Courtisanenparfüms. Als ihren Vater darf sich Jacopo Robusti rühmen, unsterblich unter dem Namen Tintoretto.

Mit seinen dunklen Farben, dem Grausamen und Fanatischen seiner Malerei, bei der man an Grossinquisitoren denken muss und den düsteren Qualm lodernder Autos da fè, — so war Tintoretto[38]) der rechte Mann, dem finsteren und zugleich erhabenen Glaubenspathos dieser Zeit den passenden Ausdruck zu finden. Den bisher so heiteren Himmel der venezianischen Kunst verhängte er durch schwarze Wolken, aus denen es donnerte und grell aufblitzte; die sanfteren



Tintoretto. Susanna im Bade.

Weisen der Renaissance wurden durch brausende Fanfaren überdröhnt und heftige Bewegungen verdrängten die zufriedene Ruhe des Cinquecento. Für sein Pathos der Gebärden, emporgereckte Arme, gespreizte Finger und zerraufte Haare schienen die reifen Formen Tizians und Veroneses wenig geeignet, — es kam die notwendige Reaktion. Auf die vollen nackten Formen des Cinquecento folgen die ebenfalls unbekleideten, aber schlankeren Körper des Barock, die sich, von Glaubensglut durchflammt, beinahe krankhaft winden und krümmen. Die Frauenmalerei Venedigs wurde, — unmittelbar wenigstens, — dadurch nicht gefördert. Die Frau hörte auf, die lächelnde Gebieterin zu sein, deren Schönheit huldigend die Künstler feiern; sie ward zum Modell, an dem man die Anatomie lernt und Aktstudien treibt. Der Frauenkörper wurde seit den Tagen Tintorettos in den kühnsten Bewegungen verstanden und gemalt, — aber die Poesie ging verloren.

Tintorettos herrlichste Frauenbilder danken wir seiner Jugend, da er »col penello d'oro« noch in der Weise des Cinquecento malte. Mit welch' zärtlicher Glut verliebte er sich in die leuchtende Nackt-

heit der badenden Susanna,[39]) wie aufmerksam lauschte er noch dem Spiel der Lichtreflexe auf dem weissen Rücken, wie wundervoll klingen die märchenbunte Landschaft, ihre Bäume und fremdartigen Tiere mit dem blinkenden jungen Mädchenleib zu einem Südlandsgedicht von berückend exotischem Reiz zusammen! Aber solche Frauenbilder wie diese Wiener Susanna, die schlanke Andromeda in Petersburg und die Venus des Palazzo Pitti, — es giebt ihrer nur wenige von Tintorettos Hand. Sein Titanendrang brauchte für Riesenwände Riesenmassen; da verlor sich die Frau in der Menge. Er zeichnete dann ihren Körper virtuos, aber immer ist ihr Antlitz von derselben Schönheit; all' seine Frauen, Eva, die Musen und Madonnen haben das gleiche, für Tintoretto typische Gesicht. Aus dem ovalen Antlitz springt scharf und hart die Nase hervor, die Blässe der Züge streift in seinen späteren Tagen ans Grünliche, tiefe Schatten ringeln sich um Nase, Stirn und Augen, die bisweilen unheimlich wie aus schwarzer Tiefe herausfunkeln; dadurch erhalten einige seiner Frauenköpfe etwas Maskenhaft-Starres, ja Gespenstiges.



Tintoretto. Andromeda (Ausschnitt).

Dies Genie der dramatischen Malerei verlor allmählich den Sinn für die Lyrik weicher Frauenformen. Von ihm, dem grossen Meister des Portraits, haben wir denn, bezeichnend genug, nur wenige Frauenbildnisse.[40]) Der Bewunderer Michelangelos konnte als einziger Venezianer kein Verhältnis zum Weibe finden; er leitete es niemals



Tintoretto. Christus in der Vorhölle.

gleich Tizian zu jenen Höhen empor, auf denen er selber stand, das Schimmern des Nackens und der Juwelen, das goldene Haar, der weisse Busen, die Farben der Toiletten, — all' dies hatte keine Wirkung auf seine Sinne. Ein oder zwei Portraits ausgenommen, scheint er Frauen nicht gern gemalt zu haben. Was er an Liebe besass, schenkte er Marietta, seiner Tochter; an dieser hing er mit unsäglicher Zärtlichkeit; die anderen Frauen gingen leer aus.

Von dem gigantischen »terribile« des Vaters erbte sein Sohn Domenico nur wenig; er ist ein korrekter Naturalist und dürfte hier kaum Erwähnung finden, hätte er nicht jene interessante Magdalena der capitolinischen Galerie gemalt, die als typisch in ihrer Art gelten kann. Es ist Nacht; durch brauende Nebel bahnen sich die Strahlen



DOM. TINTORETTO
DIE HL. MAGDALENA.

des aufgehenden Mondes mühsam den Weg in die Grotte der Heiligen. Mit den grossen glänzenden Blicken der Sehnsucht starrt sie voll hysterischer Inbrunst auf das Krucifix; raffiniert verwildert fällt das rostrote Haar um die schillernde Blässe der halb heiligen, halb dirnenhaften Züge, aus denen der fahle Mund seltsam herausleuchtet, — ein gutes Beispiel für die sinnlich-übersinnliche Kunst der Gegenreformation.

Tintorettos grosser Einfluss auf die Kunst der nächsten fünfzig Jahre war einer unmittelbaren Entwickelung der Frauenmalerei kaum förderlich, und doch könnten wir ohne diesen dunklen Priester einer düsteren Kunst der hellen Grazie des Rococo uns schwerlich freuen. Denn Grazie ist verfeinerte, mit Kultur gesättigte Bewegung, und von den feierlichen Gebärden des Cinquecento wäre man nimmer sogleich zur Grazie gelangt. Die heftige Bewegung musste entdeckt werden, als Reaktion in wüsten und brutalen Verrenkungen sich austoben, dann erst konnte sie zur Grazie sich sänftigen. Diesen Übergang zu vermitteln, den Weg zu bahnen von der Bewegungslosigkeit zur Grazie, das war Tintorettos Aufgabe in der venezianischen Frauenmalerei gewesen.



DAS ROCOCO



Tiepolo. Menuett.

I

Die Venezianerin des Rococo

Es ging zu Ende mit der Macht und Herrlichkeit Venedigs.[1]) Noch immer fuhr der Bucentoro am Tage der Himmelfahrt Christi hinaus ins Meer, der Doge warf den goldenen Ring in die Fluten und sprach die stolzen Worte: »Desponsamus Te Mare, in signum veri perpetuique dominii«. Aber was vor Zeiten ein Symbol lebendiger Kraft gewesen, wirkte nun wie der frostige Pomp einer Ausstattungsoper, und der Doge samt den Patriciern glichen Schauspielern, die sich für einen Abend Grösse und Hoheit auf die Wangen geschminkt. Die Vertreter aller europäischen Staaten bildeten das Publikum dieser Theaterscene, und bei dem lateinischen Satze des Dogen mochten sich die Gesandten Englands und der Niederlande verstohlen mit Augurenlächeln anschauen: sie wussten am besten, dass diese alljährlich erneute Ehe nur mehr eine Scheinhochzeit bedeutete. Längst hatte der Welt-

handel andere Wege eingeschlagen, es fuhren nicht mehr viel Schiffe in die seichten Lagunen, der Hafen, wo Mast voreinst neben Mast ragte, war und blieb verödet. Mit der kommerziellen schwand auch Venedigs politische Bedeutung. Jedes Stück der früher gemachten Beute entrissen die Feinde nun den kraftlos gewordenen Tatzen des greisen Löwen; seit dem Frieden von Passarowitz gab es Venedig gänzlich auf, die teure Rolle einer Grossmacht zu spielen, verzichtete auf alle Besitzungen im Orient und begnügte sich mit einer Neutralität aus Schwäche, die ungestraft und ungescheut verletzt wurde.

Venedig starb, es war jedoch ein Sterben in Schönheit, die traurige hässliche Agonie blieb der Sonnenstadt erspart; wie Don Giovanni endete Venezia, lachend, küssend, den Becher in der Hand; das Höchste, was, vom Ästheten-Standpunkt betrachtet, ein Volk erreichen kann, — aus dem Leben ein Kunstwerk zu formen, den Venezianern des Rococo ist es gelungen; sie wussten zu geniessen, im Unscheinbarsten die letzte verborgenste Schönheit mit Artisteninstinkt zu erspüren. All' ihren scharfen Verstand, dessen sie für den Handel nicht mehr bedurften, ihre Talente, die sie weder im Kriege noch in der Diplomatie verwenden konnten, benutzten sie, um das Leben in ein Gedicht voll Duft und Grazie zu wandeln.

Der Venezianer hatte immer zum Leben gebetet, sein Verhältnis zu den Dingen aber stets gewechselt. Das Quattrocento stand vor der Welt mit der staunenden Verzücktheit eines Kindes oder wie ein Dichter, der jeden Tag die Blumen, den Himmel und die holden Frauen sich neu erschafft und von der rauschenden Fülle der Schönheit überwältigt zu Boden sinkt. Der Sohn des Cinquecento küsste in der Naivetät einer starken Sinnlichkeit das Leben leidenschaftlich auf seine vollen Lippen; der Venezianer des Rococo hing am Leben wie an einer Geliebten, die man schon lange hat, mit leiser, bereits ein bisschen welker Zärtlichkeit; er küsste es gern, aber lieber plauderte er mit ihm. Die Nerven waren müde geworden, sie vertrugen nicht mehr starke Erregungen, das Grelle, Gewaltige und die glühenden Farben; alles wurd diskreter, verschleierter, delikater . . . die brausenden Fanfaren Tintorettos wurden zur weichen Koloratur, das priapische Grinsen Aretinos wandelte sich zu Chiaris pikantem Lächeln, auf das heisse Rot des Veronese folgte Tiepolos kühler Silber-



A. Canaletto. Die Rhede von Venedig.

ton, selbst der Dialekt machte die Wandlung mit, wurde noch heller, noch musikalischer; statt Canal regio sagte man nun Canaleio, aus figlio ward das mildere fio, — die Kraft wurde abgelöst von der Grazie.

Und dies neue Venedig legte der Patricier mit koketter Verbeugung huldigend dem Weibe zu Füssen. War es vordem nur Gebieterin der Kunst gewesen, so rief man's endlich auch zur Herrin über das Leben aus. Der Nobile, dem die Verhältnisse verboten, sich noch viel um Politik zu kümmern, der mit seinen Gedanken nicht mehr in die Ferne schweifen durfte, entdeckte das nahe Gute, — die Venezianerin. Demütig beugte er sein Knie vor ihr, flehte um Verzeihung für alles, was seine Ahnen Böses ihr gethan, und die Sünden der Väter wurden von den Enkeln mehr als wett gemacht. Verdammte das Gesetz früher die Venezianerin zu freudlosem Hausarrest, so verbrachten nun die Frauen, nach dem Präsidenten de Brosses[2]) »plus belles ici, qu'en aucun autre endroit«, den ganzen Tag auf der Strasse und wenn die heissen Nächte kamen, gingen sie, umringt von mehr oder weniger treuen Verehrern, mitten unter allem Volk auf der Piazza umher, löffelten ihr Eis im Café und spielten, fröstelnd und fiebernd vor Aufregung, bis der grauende Morgen

durchs Fenster sah. Durfte die Patricierin vordem im Hause keinen Mann begrüssen, so bildete sie jetzt den Mittelpunkt des Salons, der häufig sogar literarischen Charakter trug: denn die Venezianerin des Rococo interessierte sich für Dramen, Romane und Gedichte, die ihr Rosen streuten, nahm Partei für Gozzi oder Goldoni, die beiden grimmen Feinde, und während man vorlas, wurden hinter einem Fächer bisweilen Intriguen oder Liebesnetze gewoben, feiner als Buranos zarteste Spitzen.

Der Tag verstrich der Patricierin schneller als einer Gentildonna der Renaissance. Früh musste der Gemahl das Lager verlassen, um sich in den Sitzungen des Senates zu langweilen, — signora erhob sich spät. Mehrere Stunden dauerte die Toilette, und dem »cavaliere servente«, dem Cicisbeo fiel die Aufgabe zu, durch geistreiches Plaudern seine Herrin über diese unangenehme Zeit hinwegzutäuschen. Der Cavaliere servente war notwendig wie ein Armband oder die Chokolade zum Frühstück; jede Patricierin musste mindestens einen haben, manche besassen deren sogar mehrere, die einander dann im Dienste ablösten. Worin bestand dies Cicisbeat? Le cicisbée, — berichtet Lalande,3) — n'est jamais un amant, que la jeune mariée se soit destinée d'avance, c'est très souvent un homme, pour qui elle a peu de goût, et qui l'accompagne par décence .... Kurz vor dem pranzo, — oft nur die einzige Stunde, welche die Gatten gemeinsam verbrachten, — entfernt sich der Cicisbeo, um sich gleich nachher wieder einzufinden. Nun verlässt er die Gebieterin nicht mehr, begleitet die Patricierin, wohin sie gehen mag, zum Corso, ins Theater oder in Gesellschaft; dort steht der cavaliere wie ein Paladin neben dem Fauteuil seiner Dame, fortwährend leise Galanterien flüsternd. Das mag Gentildonne, welche die Abwechslung geliebt hätten, öfters langweilig geworden sein; denn in einem anonymen Aufsatz über das Cicisbeat heisst es: »in der That, auch wir Frauen werden müde, wenn wir einen Mann immer auf den Knieen sehen, einen Mann, der Gewissensbisse empfindet, wenn er nicht pünktlich den kleinsten unserer verliebten Launen gehorcht«4) ... Das »verliebt« braucht man kaum wörtlich nehmen. Mochte der Cicisbeo bisweilen der Geliebte sein, — von der Leidenschaft, welche manche Liebe der Renaissance durchglühte, war das Rococo frei. Man liebte mehr und infolge dessen oberflächlicher wie zu den Zeiten Gaspara Stampas,

und Chiari, der feine abbate durfte spotten: »die heutige Liebe ist keine Leidenschaft, sondern Gewohnheit«.

Im Herbste, wenn die Tage glitzernder wurden und stiller, verliess jene Gesellschaft, die man heute toute Venise nennen möchte, die dunstige Schwüle der engen Stadt und begab sich aufs Land. Hundertdreissig und noch mehr Villen umrahmten damals die Ufer der Brenta oder krönten die Hügel der »fröhlichen« Mark Treviso. In weiten



Villa in Strà.

Sälen, deren fürstlicher Pracht sogar japanische Nippes nicht fehlten, tanzte man graziöse Gavotten, die neckische Feierlichkeit des Menuetts, spielte, oder Salondichter amüsierten durch Vorlesen galanter Novellen.5)

Die Gentildonna, als Mädchen noch immer zum Haremsdasein verurteilt, durfte als Frau in diesem glücklichen Jahrhundert thun und lassen, was sie wollte, und diese neu erworbene Freiheit benutzte sie im vollsten Masse, um die altererbte Neigung für Toiletten zu befriedigen.6) Die wundervolle Frauentracht der Renaissance war noch zum grössten Teil das Werk der Venezianerin gewesen, sie dictierte der Mode ihre Gesetze; die Dame des Rococo aber trug sich »alla parigina«, folgte schon den Weisungen des französischen Geschmackes, der ungefähr seit dem Jahre 1680 der allein massgebende ward. Nur zwei Kostümdetails gehörten bloss der Venezianerin. Ging die Gentildonna aus, so umhüllte sie das Haupt mit dem zendaletto, einem grossen Spitzenschleier, der sich um Busen und Taille schlang



Rosalba Carriera. Portrait.

und hinten so zusammengebunden wurde, dass die beiden Enden lang herabhingen; schlich sie zu heimlichen Rendezvous oder suchte in froher Carnevalslaune pikante Abenteuer, nahm sie die baúta,[7] einen seidenen Mantel mit einer Sammetkapuze, über der sehr geschickt der Dreispitz sass. Ein Erkanntwerden machte die baúta unmöglich, da sie neugierigen Blicken das Antlitz durch jene dunkle Halblarve entzog, die seit Coopers Bravo in den Romanen »aus der Geschichte Venedigs« ungern vermisst würde. Juwelen und Geschmeide bildeten noch immer Traum und Wonne der Patricierin; sogar auf den niedlichen Schuhen flimmerte ein Diamant. Die schweren Ringe und Ketten der Renaissance waren jedoch zart hingehauchten Filigranarbeiten gewichen, und wie man solch eine Filigrannadel im Haar trug, welche Hand den perlengezierten Fächer hielt, wo ein Schönheitspflästerchen pickte, — alles diente zum Ausdruck einer stummen Sprache, deren komplizierte Grammatik jeder Liebende lernen musste.

In der Frau, die ihre Fesseln abgestreift hatte, erwuchs der Courtisane[8] eine gefährliche Gegnerin. Sie hatte natürlich jetzt nicht mehr die Bedeutung für Kunst und Leben wie zu den Zeiten Tizians und Aretinos, doch war ihre Macht noch immer gross genug, um die Eifersucht der Gentildonna zu erregen, der sie an Schönheit und Geist durchaus nicht unterlegen war. Geist, »spirito« darf als Schlagwort für die Dame des Rococo gelten wie »umile« für die Madonna des Quattrocento und »maestà« für die Patricierin der Hochrenaissance; dem ersehnten Ziele »donna di spirito« strebten beide, Gentildonna und Courtisane, in gleichem Sehnen zu. Auf die Jahrhunderte der Innerlichkeit, auf die Zeit stolzer Schönheit und blendenden Glanzes folgte die Herrschaft des Flirt, der Nadelstiche, der grausam-kühlen Pointe. Aber in Venedig, der »Stadt der Liebe«, vergass man wegen des Geistes nie den Körper, und dass man über die Bedingungen seiner Schönheit ebenso philosophierte wie die Renaissance, beweist ein



Tiepolo. Der Charlatan.

Artikel des »Giornale della donna galante ed erudita vom Jahre 1786«. Seine Überschrift lautet: »Dreissig Dinge, die vereint die Frau vollendet machen«.

»Drei schwarze, drei weisse, drei rote, drei lange, drei kurze, drei breite, drei dicke, drei dünne, drei schmale (strette), drei kleine.«

Frage: Welches sind die drei schwarzen?

Antwort: Die Haare, die Augen und die Lider.

Frage: Die drei weissen?

Antwort: Die Haut, die Zähne und die Hände.

Frage: Die drei roten?

Antwort: Die Lippen, die Wangen und die Nägel.

Frage: Die drei langen?

Antwort: Der Körper, die Haare und die Hände.

Frage: Die drei kurzen?

Antwort: Die Brust, die Stirne und die Augenbrauen.

Frage: Die drei dicken?

Antwort: Die Arme, die Schenkel und die Waden.

Frage: Die drei dünnen?

Antwort: Die Finger, die Haare und die Lippen.

Frage: Die drei schmalen?

Antwort: Der Mund, die Nasenlöcher und die Taille.

Frage: Und die kleinen:

Antwort: Die Zähne, die Nase und der Kopf.



A. Canaletto. Der Canal grande.



Tiepolo. Madonna.

II

Tiepolo und seine Zeitgenossen

Der erste Maler, in dessen Wesen sich dieser veränderte Zeitgeist spiegelte, hiess Giambattista Piazzetta.[9])

Er ist eine jener Künstlernaturen, die gerade Übergangszeiten öfters hervorbringen; seinem Schaffen fehlt die Naivetät, er sinnt und grübelt dem Wesen und den Zielen der Künste nach und als einziger der grossen Venezianer hat er seinen Ansichten über die Malerei durch ein Buch Ausdruck geliehen. In diesen »studij di pittura« warnt er vor dem Überwuchern des Colorits, hält es aber für besser »un eccellente seguace dello stilo del Caliari che un mal imitatore del Sanzio« zu sein, tadelt die Naturalisten von Caravaggios Art, den Anachronismus im Kostüm bei Paolo, preist mit begeisterten


Piazzetta. Venezianerin.

Worten die Carracci, fordert aber statt der Malerei des Schreckens (spavento), eine Kunst, in der nur Grazie und Eleganz herrschen soll. Diesem seltsamen Buche gleicht Piazzettas Werk; in anziehender Mischung vereinigt es Ererbtes und Erworbenes, Akademie und Natur, Barock und Rococo.

Seine religiösen Gemälde schon deuten das Neue an, das Piazzetta sagen wollte. Das Rococo nahm es womöglich noch weniger als das Cinquecento mit diesen Madonnenbildern ernst. Das Publikum bestellte sie aus einer Art conventioneller Verpflichtung dem Himmel gegenüber, und der Maler gab kein Stück seiner Seele mehr, sondern suchte durch Experimente und verblüffende Posen das allmählich langweilig gewordene Thema interessanter zu gestalten. Piazzettas True war die Einfachheit; das siebzehnte Jahrhundert hatte aus Maria eine Opernheroine gemacht, zur Heldin eines tändelnden Schäferspieles wird sie bei Piazzetta, dem ersten Künstler der vornehm-genrehaften Frauenmalerei Venedigs. Diese neue Kunst war eine Notwendigkeit, sie musste kommen, in jenem Augenblick entstehen, da der Malerei das private Dasein freigegeben wurde, da man keine Thüre mehr vor ihr sperrte, da sie neugierig ins Kloster, ins Boudoir, ja sogar ins Schlafgemach blicken durfte. Dies venezianische Genre hat Piazzetta allerdings


Piazzetta. Venezianerin.

nicht geschaffen, vor seinen Tagen schon lebte es heimlich in den Kostümbüchern, er eroberte nur als Erster deren Stoffgebiet für die Malerei.

Piazzetta begann damit, dass er den Backfisch kunstfähig machte. Eine Gesellschaft, die bereits zu verfeinert war, um die reifen kraftvollen



Rotari. Weinendes Mädchen.

Frauen des Cinquecento nicht irritirend zu empfinden, und doch wieder noch nicht raffiniert genug, um für die Madonnen des Quattrocento zu schwärmen, — eine solche Zeit musste recht eigentlich an der herben Anmut und den frühlinghaften Reizen des jungen Mädchens Gefallen finden. In den schüchternen Formen, den verträumten Gesten und den hellen verwischten Mienen dieses zarten Übergangsalters, wo das Mädchen zum wissenden Weibe erwacht, in ihnen erkannte das müd gewordene Venedig eine neue Pikanterie, un dernier frisson. Piazzetta, der venezianische Greuze, empfand dies zuerst. Er liebte die pagenhafte Anmut dieser schlanken Kinder, die mit jener unbestimmbaren Sehnsucht der Jugend versonnen ins

Weite schauen, als ob sie in goldenen Fernen das Wunderbare, das grosse Leben erspähten; bisweilen trauern sie auch in jener sonderbar koketten Melancholie, deren schwermütiger Duft über der ganzen Kunst des vorigen Jahrhunderts liegt, aber meistens lachen sie froh und klingend, — waren sie doch Töchter des Rococo, das so gern lachte!



Rotari. Junger Mann und schlafendes Mädchen.

Es mangelte nicht an Künstlern, die in Piazzettas Bahnen wandelnd, der neuen Mode entgegenkamen, den Backfisch Piazzettas zur Salonbäuerin, zum Blumenmädchen oder gar zur Geflügelhändlerin machten. Der feinste Dichter dieser graziösen Geschöpfe war Graf Pietro Rotari; bald kichern, bald schmollen sie, bald legt er in die kleine Hand einen Roman, und wandelten ihn romantische Launen an, so hüllte er ihre Schönheit in zigeunerhafte Gewänder; dann und wann verniedlichte Rotari das Cinquecento, und es ist lehrreich, eines dieser gemalten Nippes, z. B. die heilige Magdalena in Dresden mit Tizians Büsserin zu vergleichen. Beim Sohn der Hochrenaissance ist Magdalena von blendender Üppigkeit der Formen, beim Grafen des



ROTARI
DIE HL. MAGDALENA.



Nogari. Alte Frau.

Rococo ein schüchternes zartes Mädchen. Aus den Augen der tizianesken Sünderin klagt tiefe Reue; die Magdalena Rotaris blickt zum Himmel mit der posiert-weinerlichen Miene eines Kindes, das um Verzeihung bittet; bei Tizian die schwere Doldenpracht der Locken, hier seidige Mädchenhaare, die in weichen Wellen über die Schultern rieseln, und jene ausdrucksleere Hand endlich, deren Schatten sich von dem Weiss des knospenden Busens dunkel abhebt, — solche Virtuosenmätzchen, die aber von sehr raffiniertem Empfinden zeugen, wird man vergebens bei den starken Meistern des Cinquecento suchen. Für derartige Bravourleistungen jedoch war man in den letzten Tagen von Venedig sehr empfänglich und verwechselte sogar Künstler mit gewöhnlichen Akrobaten der Farbe und Jongleuren des Pinsels. Ein solcher war Giuseppe Nogari, der Balthasar Denner Italiens, vor dessen Bildern auch heute die Menge noch stehen bleibt. Er malt gern alte Frauen, die den Rosenkranz beten, mit zitterigen Händen ihr Gold zählen oder die erstarrten Finger über glimmenden Kohlen wärmen. Gewissenhaft verzeichnet Nogari die kleinste Runzel, jede Falte und jede Furche der vergilbten und vertrockneten Haut, man sieht die bläulichen Stränge am Halse hervortreten, sieht die Adern der schwieligen Hände; dazu kommt ein dünner ver-



Rosalba Carriera. Venezianerin.

kniffener Mund, ein erloschenes Auge, — und all' dies trägt Nogari in einer unangenehm glatten und widerwärtig süsslichen Weise vor; man braucht nur den Namen Rembrandt auszusprechen, um sofort sich über die ganze Verlogenheit solcher Schilderungen des Alters klar zu werden.

Führt uns Giuseppe Nogari durch Winkelgässchen zur Armut, so betreten wir an Rosalba Carrieras[10]) Hand die bunten Paläste am Canal Grande. Dieser genialen Frau, — onore del suo sesso e della veneziana pittura,[11]) — ihr gebührt der Ruhm, dem exclusiv-aristokratischen Rococo die exclusiv-aristokratische Sprache gefunden zu haben, der Schilderung der Frau die frauenhafte Technik, — sie erfand die Pastellmalerei. Für die Patricierin, deren Gedanken und Gefühle wechselten wie die schnellen Bilder eines Kaleidoskops, die heute verspottet, was ihr gestern gefiel, und morgen lächeln wird über die Schwärmerei des Heute, — diesem presto con brio der Empfindungen musste eine andere Ausdrucksform geschaffen werden als die träge langsame Ölfarbe sie bot; darum griff Rosalba zum Pastellstift. Mit der graziösen Nervosität, der kühlen Eleganz der neuen Technik konnte sie nicht das Wesen der Dinge, aber den fliehenden Augenblick festhalten, von dem Zucken eines Mundwinkels, dem Knistern des Mieders und der diskreten Koketterie eines Blickes in prickelnden und raschen Worten plaudern. Rosalba hat nur Portraits gemalt und zwar liebte sie, im Gegensatz zu dem grossen Format und den schweren feierlichen Tönen des siebzehnten Jahrhunderts, das kleine Brustbild und die leichten, die spöttischen Farben. Lichte Seide, die um den Körper rauscht, jene Spitzen, die das glitzernde Weiss des Busens mehr entschleiern als verhüllen, Blumen, die aus dem grauen Puder der hohen Frisuren lächeln, — all' dies giebt koloristische Harmonien voll geistreicher Pikanterie. Die ovalen, länglichen Mienen ihrer Gentildonne haben nicht mehr die marmorkalte maestà des Cinquecento, sondern sind durchzittert von Daseinswonnen, belebt durch eine gourmethafte Freude am Geniessen, die auch in der leisen Sinnlichkeit der frohen Lippen noch vibriert. Die klugen Augen schauen nicht mehr nach innen, träumen nicht in ferne Weiten, blicken nicht mit dem souveränen Stolz der Königin, funkeln nicht in hysterischer Wollust, — schweifen nur mehr ein bisschen ironisch, ein bisschen eifersüchtig und sehr selbstbewusst bis zur Toilette der Nachbarin des Salons, wollen nichts Tieferes als die



Rosalba Carriera. Portrait.

Bedeutung eines Schönheitspflästerchens ergründen. Kein odor di regina flutet, wie Firenzuola einst gewünscht, um diese Frauen, aber jener andere Duft bebt und flimmert um ihre Schönheit, jenes Parfum, beglückend und quälend, verwirrend und reizend zugleich, jenes unbeschreibliche Parfum, das wir odeur de femme heissen.

Rosalba hat die Gentildonna gemalt, Pietro Longhi,[12]) der »Lancret der Lagunen«, erzählt von jenem Venedig, das ihr zur Folie diente, von der Atmosphäre, die sie atmete, von dem Dasein, das sie



P. Longhi. Ridotto-Scene.

führte, — seine und Rosalbas Gemälde bilden die farbige Chronik des Rococo. Schade nur, dass Longhi als Maler so wenig bedeutet, dass nur ein Journalist, kein Dichter vom häuslichen Leben der Venezianerin plaudert. Longhi vergleicht man gern mit seinem besten Freunde, mit Carlo Goldoni, der ihn als »fratello nell' arte« feierte, aber Longhi steht tief unter dem grossen Dichter; auch an Hogarth, Mieris oder gar Watteau darf man ernstlich kaum denken. Nicht das »Wie«, nur das »Was« seiner Bilder macht ihn zu einem interessanten Künstler. Er ist um die Gentildonna wie ein Detektiv; das kleinste Ereignis, jede Promenade, jeden Toilettenwechsel, jeden Besuch, den sie macht oder empfängt, alles berichtet er mit dem Geiste des gewandten Feuilletonisten.

Seine Schilderung setzt bereits mit dem Erwachen der Patricierin



P. Longhi. Die Toilette.

ein. Die Kammerfrau hilft Signora beim Ankleiden, eine andere hält den Spiegel, indes eine dritte Dienerin mit der Chokolade wartet. Die Morgentoilette ist beendet, und der Schneider, der so lange im Vorzimmer geduldig harrte, darf nun eintreten, unterbreitet die neuesten Roben ihrem Urteil und signora trifft zögernd die Wahl. Kaum ist das erledigt, muss sie eine Freundin empfangen; bald erscheint auch der Tanzlehrer, und während die Freundin kritisierend zuschaut, probt die Patricierin an der Hand des Maëstro die feierlichen Posen des Menuetts. Sie hat volle Toilette dazu gemacht, und der rote Einsatz des Mieders steht ungemein pikant zu dem schillernden Weiss des seidenen Kostüms, den gelb-weissen Strümpfen und dem matten Glanz der weissen Atlasschuhe. Wieder kommt Besuch, — ein Dichter und der cavaliere servente; denn



P. Longhi. Der Schneider.

Il gran mondo d'oggidì
Lo sapete, vuol così.
Vi dovete persuader,
Che ogni dama ha il cavalier.

Auf einer chaise-longue ruhend spielt die Gentildonna mit dem Bologneserhündchen und der Dichter liest. Endlich ist er fertig, signora erhebt sich, wirft um die weisse Toilette eine dunkle Mantille, nimmt die baûta und geht zur Wahrsagerin. Wenn sie erfahren, was sie gewollt, kehrt sie mit ihrem unvermeidlichen Schatten, dem Cicisbeo nach Hause zurück und halb gelangweilt, halb amüsiert hört sie dem Plaudern des Freundes zu, blickt zuweilen durchs Fenster auf den Kanal und lauscht dem sià stali und sià premi der Gondolieri, das wie klagend durch die melancholische Dämmerung heraufklingt. Unterdessen ist es Abend geworden. Die Wachskerzen flimmern an dem Luster von Murano, leuchten wieder aus dem Krystallspiegel mit dem



P. Longhi. Der Tanzlehrer.

schweren Metallrahmen, und ihre zuckenden Schatten huschen wie Geister den Wänden entlang. Nun treten mit dem Gemahl auch die Gäste ein, die signora zum pranzo gebeten. Aber es ist Carneval, darum kommen sie in wunderlichem Aufzug; dem ersten ist das Gesicht geschwärzt, beim andern glüht eine lange Feuernase, und der dritte hat sich einen fuchsroten struppigen Bart angepickt. Die Gentildonna macht liebenswürdig die Honneurs, schenkt selbst die Gläser voll, und alle tauchen süssen Kuchen in den süssen Wein aus Conegliano. Die Nacht wird dunkler, heller blitzen die Sterne, alle brechen auf, die Wirtin mit: Wohin gehen wir? Auf die Piazza! Hier jauchzt das frohe Faschingstreiben, Arlecchino tanzt mit Colombina, bunte Masken haschen einander, flüstern werbende Worte, verabreden heimliche Rendezvous, und lachend schwingt über allen König Carneval das schellenklirrende Scepter.


Portrait Tiepolos nach A. Longhi.

Vario è il vestir.
Ma il desir è un solo.
Cercan tutti fuggir
Tristezza e duolo.

Plotzlich schiesst eine tolle Laune signora durch den Kopf. Sie möchte ins Kloster, die Cousine besuchen; lachend stimmt die ganze Gesellschaft zu und geht natürlich mit. Im Kloster werden sie freudig begrüsst, treffen Bekannte, scherzen und tanzen, indes die Nonnen zuschauen oder sich leise mit ihren Verehrern und Geliebten unterhalten.

Man sah in solchen Klosterbesuchen nichts Böses; denn, — so erzählt Casanova, — pendant le carneval on permet cet innocent plaisir dans le couvents des religieuses. Le public danse dans le parloir, et les soeurs se tiennent dans l'intérieur, spectatrices de la fête«. Die Nacht bricht ein. Sie kehren zur Stadt zurück, — zum ridotto. Lange spielt signora. Die Fischerboote kommen aus den Lagunen, die Sterne erbleichen am fahlen Morgenhimmel, der Tag der Menge beginnt, nun endet der Tag einer Gentildonna.

So hat Pietro Longhi in kleinen Bildern, — bisweilen mit einem Anflug von trockener Satire, — das Leben der Patricierin erzählt. Aber nicht die Paläste nur hatten Anspruch auf seine Aufmerksamkeit, seine Kunst machte nicht Halt vor der misera plebs. Freilich, Longhi vergass nie, dass seine Gemälde einen Salon schmücken sollten; den Freuden und Festen seines Volkes könnte jede Dame ruhig beiwohnen; an die Bauernbilder der Holländer, selbst an Teniers darf man nicht denken. Denn seine jungen Bäuerinnen, denen leutselige Nobili scherzend die Wangen streicheln, seine Fischermädchen, die zur Beichte gehen, sind Patricierinnen, die um einer Laune willen statt des zendaletto den ninzoletto genommen, jenen weissen Mantel, den die Frauen des Volkes trugen. Nur wenn Adel und Volk irgendwo zusammentreffen, dann werden die bürgerlichen Hände röter, der Mund grosser, die Züge härter, dann unterstreicht Longhi



TIEPOLO
DER FEIERLICHE EMPFANG.



Tiepolo. Die Dame mit dem Papagei.

das Plebejische, um das Aristokratische ins helle Licht zu rücken, — eine galante Huldigung, die er seiner Muse, der gentildonna darbringt.

Über Rotari, Rosalba und Longhi, über all' den liebenswürdigen Malern des venezianischen Rococo, die freilich nur Duodezfürsten der Kunst scheinen, nur ein enges Gebiet der Malerei beherrschen, über ihnen thronte ein Grosser, dessen Reiche unendlich waren, ein König,

der Welt der Wirklichkeit gebietend und den glanzumflossenen Gefilden des Traumes, ein Künstler, der in seinem Werk noch einmal sammelte, was an Süden und blauem Himmel Venedig je besass, — Giambattista Tiepolo.[13]) Seine Art, wer wollte sie charakterisieren,



Tiepolo. Zwei allegorische Frauengestalten.
Von einem Fresko.

oder wie all' die pedantischen Worte heissen mögen, wer könnte seine Kunst analysieren, die voll Zukunft ist und voll Vergangenheit, wer einen Maler definieren, der von allen, von Paolo Veronese, und Velasquez, ja sogar von Altdorfer lernte, ohne den kleinsten Theil der eigenen Persönlichkeit zu verlieren? Vielleicht aber darf man, ohne Tiepolo erklären zu wollen, ihn als Künstler mit Bizet vergleichen, diesem letzten Genie, »welches eine neue Schönheit und Verführung gesehen, — der ein Stück Süden der Musik entdeckt hat«. Auch Tiepolos

Malerei ist von der strahlenden limpidezza des südlichen Himmels, Carmens wunderbar helles Lachen klingt aus seinen kühlen und spöttischen Farben, und bei manchen Liedern des Provençalen, der schwermütigen Wollust seiner Romanzen aus Djamileh und den Perlenfischern, dem »sommeil de l'innocent« der »Arlesienne«, — unwillkürlich denkt man der Radierungen Tiepolos, jener kostbaren Blätter, die auch Baudelaire geliebt:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté . . . .



Tiepolo. Madonna mit Heiligen.

Durch Zaubergärten wandeln blasse Jünglinge und lichte Mädchen, rasten unter breiten Palmen, blicken grossäugig und sinnend auf verwitterte Heldengräber, denen Rosen entblühen, blicken auf die zerbrochene Schönheit hellenischer Vasen und uralter Opfersteine, blicken in ein Märchenland voll sanfter Melancholie... Ja, Tiepolo, dieser grosse Ironiker, der auf Kirchenfresken römischen Praetoren Tabakspfeifen lachend in den Mund steckte, dieser selbe Tiepolo war, gleich allen weisshändigen, verzärtelten und frühreifen Söhnen der späten und vornehmen Kulturen ein traurig-sehnsüchtiger Träumer, konnte aufschreien in Qualen, die der Pöbel nie empfunden und kannte auch das schöne gelle Lachen Heinrich Heines . . .

Und die Frauen dieses femininen Aristokraten der Kunst? »En Tiepolo toute une race aboutit. Il n'a pas créé de beauté, mais il a infiniment d'esprit d'ingéniosité, c'est la conscience la plus ornée qu'on puisse imaginer, et chez lui la force, dépouillée de sa première énergie,



Tiepolo. Junges Mädchen.

crée la grace, ignorée des sectaires.« Auf die Nymphen und Göttinnen seiner vielen Fresken passen diese klugen Sätze des Maurice Barrès, aber in seinen Gemälden wird er zum Priester eines neuen Frauenkultus, zum Dichter einer neuen Verführung; hier malt Tiepolo nicht, wie die Jahrhunderte vor ihm, die leibgewordene Seele, die sommerliche Pracht wunderbarer Formen oder das glühende Pathos religiöser Leidenschaften, hier enthüllt Tiepolo als erster die Schönheit schmerzlich-verfeinerter, krankhaft-raffinierter und übersättigter Nerven, die trotzdem rastlos neue Sensationen suchen, hier brachte er ein Moment in die venezianische Malerei, das diese bisher nicht gekannt, – die Geste: Bis zu Paolo Veronese bewahren die Frauengestalten feierliche Ruhe oder ihre Bewegungen sind langsam, rund, gemessen, – maestà! Im siebzehnten Jahrhundert werden sie pathetisch,



TIEPOLO
MADONNA.

und der ganze Körper tritt in Aktion. Tiepolo ist der erste, dessen Frauen durch das Biegen eines Fingers, ein leises Achselzucken, ein rasches Lächeln oder eine halbe Wendung des Kopfes mehr sagen, als man auf zehn Seiten niederschreiben könnte, Tiepolo ist der erste



Tiepolo. Ausschnitt aus dem Madonnenbilde S. 155.

vollendete Künstler der Ruhe in der Bewegung, des Momentanen.

Fast alle Gemälde Tiepolos gehören der Religion; aber die Modelle seiner Madonnen schritten zur Beichte, geleitet vom Cicisbeo, und Tiepolo liebte diese Venezianerinnen, ihre naive Frivolität, die holde Grisettenhaftigkeit und verzichtete darauf, ein sündenfrohes Kind der Welt zur keuschen Braut des Himmels zu machen; das Christentum wird man vergebens in Tiepolos Maria suchen und auch bei seinen Heiligen kaum finden. Manche scheinen Kinder der Sonne; denn wie alle Künstler, die nicht mehr glauben können, aber knien wollen, wie alle Schönheitsanbeter, schuf Tiepolo aus seiner tiefsten Sehnsucht bisweilen Frauengestalten, die hell gleich den Bächen des Waldes und von der unschuldigen Grazie junger Rehe sind. Und die anderen? Tiepolos



Tiepolo. Die hl. Katharina.

Portrait, die Leidenschaftlichkeit dieser Hakennase, die Nervosität der zitternden Nüstern, die fast brutale Sinnlichkeit der Lippen, und die Augen, diese grossen, unheimlich glänzenden, wirklich dämonischen Augen, sie lehren die Schönheit jener müden und blassen Frauen begreifen, das lechzende Stammeln ihres fahlen Mundes, jene hoffnungsleeren Blicke, die aus dunkelumränderten Augen, aus verwüsteten, aber stets adeligen Mienen so todesmatt zum Himmel emporflehen, sie lehren jene unheiligen Heiligen verstehen, die an allzu vornehmen, allzu sensiblen Nerven kranken, die Schwestern jener Frauen, die fast drei Menschenalter später, durch die schwüle Pracht von Baudelaires »fleurs du mal« gewandelt.

Aber bis zu dieser Zeit Baudelaires, war Tiepolo ein trauriges Los beschieden; achtlos, ja verächtlich ging man an seiner Kunst vorüber. Da er lebte, wollte jeder Nobile seinen Palazzo mit Fresken von Tiepolos Hand geschmückt haben, der Erzbischof von Würzburg rief den berühmten Meister über die Alpen, Spaniens König machte ihn zum Hofmaler und die Marcus-Bibliothek bewahrt zwei kleine Bände von Sonetten und Stanzen, die man zu seinem Ruhm gedichtet. Und dann? . . . »es kam ein neuer Pharao, der wusste nichts von Joseph . . .« Die alte Gesellschaft, für die Tiepolo geschaffen und deren Abgott er gewesen, — die Stürme der Revolution hatten sie hinweggefegt wie das welke Laub, und die Söhne waren ein strenges, ein nüchternes Geschlecht. Der Pinsel galt ihnen als Verderb der Malerei: wie hätten sie den feinsten Künstler der Farbe, Tiepolos silberne Palette würdigen sollen? Tiepolo malte schönen Frauen ihre Lieblingshunde und nach Spanien nahm

er Cristina mit, die Tochter eines Gondoliers, die keine anderen Vorzüge als eine graziöse morbidezza der Formen und sinnliche verlangende Lippen besass: wen hätte solch' ein Künstler im Zeitalter der Ehrenrettungen fesseln sollen? Dann wieder beherrschte das Meyerbeertum die Malerei; in dunklen braunen Tönen rasselten dröhnende Opernfinali, — da fand sich natürlich kein Kunstpapst, den Venezianer, der so licht und göttlich leicht gemalt, vom schweren Banne loszusprechen. Erst unsere Tage beglichen Tiepolo die lang schon fällige Ehrenschuld, unsere Zeit rief als machtvoll gebietenden Fürsten der Kunst ihn aufs neue wieder aus, wir von heute schreiben seinen Namen wieder auf jene Tafel, wo in ewigen Lettern die Namen jener Unzeitgemässen prangen, die nicht e i n e m Jahrhundert bloss, sondern a l l e n gehören, jene Ganz-Grossen, denen wir Tempel erbauen in unserer Seele.



Tiepolo. Die hl. Lucia.

Wir sind am Ende. Die Totenglocken, die man in Madrid für Tiepolo zog, läuteten auch die Kunst Venedigs zu Grabe. Nicht lange währte es, und der letzte vom Geschlechte des Francesco Sforza und des Cesare Borgia, Napoleone Buonaparte, der letzte staatengründende Condottiere, entriss mit nerviger Faust den Locken der Königin Venezia das Herrscherdiadem; die eine stolze Gebieterin

gewesen, musste als Magd bei fremden Herren sich verdingen, von den Flaggenhaltern der erlauchten Republik wehen die Banner des Hauses Savoyen, und Plebejer laufen, den Baedeker in der Hand, auf jener scala d'oro, deren Stufen feierlich dereinst nur des Patriciers Fuss betrat. Venedig ist tot, aber seiner Frauen strahlende Herrlichkeit lebt, und wenn die blauen Nächte flimmern, all die glänzenden Lichter, die im Kanal sich spiegeln, zu tausend zitternden und zuckenden Silberschlangen werden, die heissen, die wilden Düfte der Akazien vom Strand her über die Piazza wehen, die Engländer bei schluchzenden Verdi-Melodien ihre table d'hôte verdauen, die Deutschen angesichts der Markuskirche und des Dogenpalastes, vor den Sarkophagen gestorbener Kulturen die neuesten Berliner Zeitungen lesen, — da schreiten sie, ernst und feierlich, die Madonnen Bellinis, und ihre Augen schillern gleich den Flügeln dunkler Falter, da schaust du bisweilen, stolz und königlich, eine Göttin des Cinquecento, kannst du sie lachen und jauchzen hören, des Rococo spöttische Musen, und ihre Lippen haben frohe Küsse . . . Noch leben Venedigs strahlende Frauen, — aber die Nobili, die huldigend ihrer Herrlichkeit einst das Knie gebeugt, die Künstler, die verehrend ihrer Schönheit Opfer gebracht, Unsterblichkeit ihnen geschenkt, — was zögern, wo weilen sie . . .?



Tiepolo. Detail einer Wandmalerei.

. . . . . tutto vanio,
Come uno stormo dei migranti augelli
Senza gloria nè pan. Venezia addio!

— — —

Florenz, im Februar 1899.

LITERATURANGABEN

UND

ANMERKUNGEN

—

ILLUSTRATIONS-VERZEICHNIS

LITERATURANGABEN

A. VENEDIG UND DIE VENEZIANERIN.

Romanin: *Storia documentata di Venezia.* Venezia 1853—1869. 10 vol.
Musatti: *La donna in Venezia.* Padova 1891.
Cecchetti: *La donna nel Medioevo a Venezia.* Venezia 1885.
R. de Maulde la Clavière: *Les femmes de la Renaissance.* Paris 1898.
Yriarte: *La Vie d'un patricien de Venise etc.* Paris 1874. Chap. II. p. 40.
Yriarte: *Venise.* Paris 1874.
Bournet: *Venise.* Paris 1882.
Pauli: *Venedig:* In der Sammlung »Berühmte Kunststätten«. Leipzig 1898.
Molmenti: *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica.* Torino III. ed. 1885.
Molmenti: *La dogaressa di Venezia.* Torino 1884.

B. WEIB UND KUNST.

Vachon: *La femme dans l'art.* Paris 1893.
Houdoy: *La beauté des femmes dans la literature et dans l'art du XIIe au XVIe siècle.* Paris 1876.
Wessely: *Das weibliche Modell in seiner geschichtl. Entwickelung.* Leipzig 1884.

C. KOSTÜME.

Mutinelli: *Del costume veneziano fino al secolo XVIII.* Venezia 1831.
Costumi veneziani dalle loro origini finò alla caduta della Repubblica, disegnati dal Pittore Busato. Venezia 1845—46.

D. VENEZIANISCHE MALEREI.

a) QUELLENWERKE:

Vasari: *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (Milanesi-Ausgabe). Firenze 1875.
Ridolfi: *Le maraviglie dell'arte.* Venezia 1648.
Boschini: *La carta del navegar pitoresco.* Venezia 1660.
Boschini: *Le ricche minere della pittura veneziana.* Venezia 1664.
Zanetti: *Della pittura veneziana.* Venezia 1771.

β. MODERNE LITERATUR.

Crowe u. Cavalcaselle: *Geschichte der italienischen Malerei.* (deutsche Ausgabe von Max Jordan). Bd. V. u. VI. Leipzig 1873 u. 1876.

Wörmann u. Woltmann: *Geschichte der Malerei.* Leipzig 1882 u. f. J.

J. Burckhardt: *Der Cicerone.* 7. Aufl. Leipzig 1898.

E. Müntz: *Histoire de l'art pendant la Renaissance.* Paris 1889 u. f. J.

Philippi: *Die Kunst der Renaissance in Italien.* Leipzig 1897, II Bd.

Berenson: *The Venetian painters of the Renaissance: With an index to their works.* Third edition. New York and London 1897.

G. Lafenestre et E. Richtenberger: *Venise.* Paris.

S. auch das Reproduktionswerk:

Venetian art: Thirty-six reproductions of pictures exhibited at the New Gallery 1894—1895. London 1895.

Die nur teilweise benützte ältere Literatur über venezianische Malerei findet sich bei Bournet: *op. cit.*, p. 69 u. 289 zusammengestellt.

Die wichtigsten Werke der hier in Betracht kommenden Specialliteratur sind in den Anmerkungen erwähnt.

ANMERKUNGEN ZUM QUATTROCENTO

[1]) Vergl. Adolfo Venturi: *Gentile da Fabriano* u. *Vittore Pisano* im *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen*, Bd. XVI. 1895. p. 65 u. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori*, scritte da M. Giorgio Vasari. I. *Gentile da Fabriano ed il Pisanello;* Edizione critica etc. etc. a cura di Adolfo Venturi. Firenze 1896. Venturi nimmt für Gentiles Arbeiten im Dogenpalast die Frist von 1411—1414 an, Gronau, s. *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, Bd. XX. p. 156 u. f., möchte eine Thätigkeit bis 1419 annehmen. 1422 ist Gentile schon in Florenz nachweisbar.

[2]) Eine Aufzählung der wichtigsten Maler bietet Caffi: *Pittori Veneziani nel Milletrecento:* Archivio veneto vom Jahre 1888, vol. XXXV. fasc. 69. p. 57 u. f., s. auch desselben Autors *Jacobello del Fiore* in der Zeitschrift: Arte e Storia IX. 14. 1890.

[3]) Worin sich der Madonnentypus Bartolommeos von dem Mantegnas unterscheidet, s. Morelli: *Die Galerie zu Berlin.* Leipzig 1893. S. 74. Anm. 2.

[4]) Bes. charakteristisch bei der Magdalena des Berliner Museums: vergl. Bode im *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen*, XI. 1. S. 63.

[5]) Vergl. Hubert Janitschek: *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst.* Stuttgart 1879. S. 52—53.

[6]) Cassandra Fedele: Vergl. über sie: Maria Pettretini-Corcirese: *Vita di Cass. Fed.*, Venezia 1814; Luigi Carrer: *Anello di sette gemme. Venezia* 1838; Gamba: *Alcuni ritratti di donne illustri etc.* Venezia 1826.

Es war ihr Ernst mit der Wissenschaft: einmal schrieb sie in einem Brief . . . non conoscesti il mio costume, non mi vedesti in tempo di notte ed in profondo silenzio con assidua diligenza addetta agli studi a segno di consumarmi tutto . . . .

7) Pietro Casola: *Viaggio a Gerusalemme:* Nach einem Codex der Bibliothek Trivulzio in Mailand neu herausgegeben von Conte Giulio Porro, Milano 1855; s. auch Romanin: *Storia documentata di Venezia.* t. IV. p. 494.

8) S. auch Marin Sanuto: *Cronachetta, pubblicata da R. Fulin.* Venezia 1880, pag. 34 u. 35; s. ferner Ces. Vecellio: *Habiti antichi et moderni.* Venezia 1590; Pariser Ausgabe von 1859. N. 76.

9) Urbani de Gheltof: *Di una calzolatura singolare già usata delle donne veneziane.* Venezia 1882.

Lodovico Dolce behauptet in den »amorosi ragionamenti«: Wenn die Frauen von den Pantoffeln stiegen, würden sie um die Hälfte kleiner sein.

10) Chevalier de Disdier: *La ville et la republique de Venise par le Sieur T. L. E. D. M. S. de St. Disdier.* Amsterdam 1680.

11) Eine kleine Probe der Luxusgesetze, die man bis zum Ende der Republik erliess: das erste, datiert vom Jahre 1299, richtet sich gegen Mantel- und Pelzbesatz; einige Jahre später wird den Frauen verboten, Edelsteine und Silbergürtel, die mehr als zehn Dukaten kosten, perlengestickte Börsen und kostbare Haarnadeln zu tragen. Vom Jahre 1360 datierte ein langes Gesetz, vom Jahre 1437 ein Erlass des Cardinals Giustiniani gegen Luxus in Frauentoiletten, 1440 wurden Schleppen verboten, 1476 Handstickereien mit Goldbesatz und Silberfäden, Perlen und Edelsteinen, ausgenommen ein Streifchen am Kleide, das aber nicht über 500 Dukaten kosten dürfe etc. Das Gesetz vom Jahre 1360 ganz unter d. Documenten bei Romanin: *op. cit.* t. III. p. 386 abgedruckt, s. auch Doglioni: *Le cose notabili etc.* Venezia 1655. p. 17.

Brief d. Cristina Corner bei Volpi: Storie intime di Venezia Repubblica. Venezia 1893. p. 107.

»Beatissimo Padre! Da tempo antico a Venezia fu publicata dall' ordinario certa costituzione o statuto il quale vieta sotto certa pena alle donne della città di portar in pubblico cappelli, cerchi, anelli, monili, vesti, pietre preziose, zoccoli o pianelle, gemme ed ornamenti. La sottosegnata Cristina fu Andrea Corner non osa fregiarsi di gioelli ed ornamenti che come è noto possiede in copia. Supplica per tanto Vostra Santità ella che è di nobil ceppo, di poter usare di cerchi, anelli, monili, vesti, perle etc. ad onor dei parenti e per propria bellezza come era costume prima di quella costituzione etc. etc., Raccolta Emanuele Cicogna im Museo civico-Corner, Cod. 2982. N. 29.«

Daselbst noch andere Briefe ähnlichen Inhalts.

12) Als König Robert von Neapel im Jahre 1401 nach Venedig kam und die Patricierinnen sah, rief er entzückt aus: »Sempre credei favolosa la bellezza di Venere, hora conosco l'errore, mentre tante Venere incontro in questo mare«, s. Palazzi: *La virtù in gioco etc.*, Venezia 1682. p. 203; s. auch Sansovino: *Venetia città*

nobilissima, Venezia 1581. Lib. X. p. 161; ferner Domenichi: *La nobiltà delle donne.* Vinegia 1581.

13) Vergl. das reichhaltige Buch von Rodolfo Renier: *Il tipo estetico della donna nel Medioevo.* Ancona 1885. Der bedeutendste und auch in seinen Beschreibungen der Frau bei weitem concreteste Dichter des venezianischen Quattrocento ist Lionardo Giustiniani; neu herausgegeben von Wiese, Bologna 1883, s. daselbst p. 271—274 u. p. 276—277; die genaueste und darum wichtigste Beschreibung einer Frau s. pag. 139:

. . . . d'oro son le to trezze,
le carne d'arzento, e'l bel colore
son de viole e fiore;
tu porti el vanto dele donne belle.
El viso e'l fronte me pare de una anzolela;
li toi denti politi,
la boccha tuo zentile e picolela,
li lapri vermeglieti;
quando prima te viti,
parseme vedere aperto el paradiso,
un si lizadro viso
non fu may veduto sotto ale stelle.
Gli occhij toy ladri, che porti in testa,
e la candida gola,
e'l dolce ridere tuo me ten in festa,
l'anima e'l cor me invola . . . .

Wichtig sind ferner zur Kenntnis des Schönheitsideales im fünfzehnten Jahrhundert die Beschreibungen Polias in dem merkwürdigen Roman Francesco Colonnas: *Hypnerotomachia Poliphili,* franz. Ausgabe unter dem Titel: Le songe de Poliphile, Paris 1883: s. t. I. p. 233—238 u. t. II. p. 30—32; die Beschreibung des Busens, t. II. p. 94; s. auch die Beschreibung der Königin, die schwarze Haare besitzt, t. I. p. 159—160; s. auch ferner: *Prudentissimi et gravi documenti circa l'elezione della moglie dello eccellente et dottissimo M. Francesco Barbaro; nuovamente dal Latino tradotti per M. Alberto Lollio Ferrarese.* In Vinegia 1548.

Eine Stelle des V. Capitels lautet: . . . »bellezza la quale nella grandezza del corpo, nella proportionata misura del volto, nella vaghezza degli occhi, dei capelli, del collo, delle mani e del petto si contiene. Le donne picciole di statura, anchora che nell' altra compositura del corpo sieno tolerabili, sono al parer mio più tosto atte all' ufficio della concubina, che della moglie« . . . .

14) JACOPO BELLINI:

Aglietti: *Elogio storico di Iacopo e di Giovanni Bellini:* In d. Atti accademici. Venezia 1812.

Cantalamessa: *L'arte di Jacopo Bellini.* Venezia 1896.

Molmenti: *I pittori Bellini, documenti e ricerche* im Archivio storico Veneto vom Jahre 1888; vol. 36. fasc. 71. p. 219 u. f.

Molmenti: *I pittori Bellini:* in der Zeitschrift Nuova Antologia; vol. XVI. serie III. fasc. del. 16. Luglio 1888.

Gronau: *Notes sur Jacopo Bellini: Les livres des dessins en British-Museum et en Louvre:* in d. Zeitschrift La chronique des arts v. Jahre 1895. N. 7. p. 54.

Gronau: *Notes sur Jacopo Bellini et sa famille:* in d. Zeitschrift La chronique des arts v. Jahre 1895. N. 27. p. 267 (daselbst reiche Literaturangaben).

15) GIOVANNI BELLINI:

Moschini: *Giov. Bellini ed i pittori contemporanei.* Venezia 1834.

Janitschek: *Giovanni Bellini* in Dohmes »Kunst u. Künstler«, Bd. III. Leipzig 1879. N. LXVI.

Molmenti: s. oben.

Gronau: *Die Bellini:* »Museum« II. S. 29.

16) Davesiès de Pontès: *Etudes artistiques.* Paris 1872; t. II. p. 222, findet mit Unrecht, alle Madonnen Bellinis hätten den Ausdruck von «mauvaise humeur».

17) Eine gute Zusammenstellung der fünf Pietà-Darstellungen Bellinis, (von Botticelli kennt man zwei), findet sich in dem Bericht von Constaza Ffoulkess über die Londoner Ausstellung venezianischer Kunst im *Archivio storico dell' arte* vom Jahre 1895. VIII. p. 72 u. f., der auch als Separatabdruck unter folgendem Titel erschien: *L'esposizione dell' arte veneta a Londra.* Roma 1895; s. über die hier allein in Betracht kommende Pietà der Brera die schönen Worte Morellis in: *Die Galerien Borghese etc.* Leipzig 1890. S. 342.

18) ALVISE VIVARINI:

Ignatzio Neumann-Rizzi: *I Vivarini* in d. Atti accademici vom Jahre 1816. Venet in 1816.

Bes. Berenson: *Lorenzo Lotto: An essay in constructive art criticism:* New York and London 1895. Gegen die überaus hohe Stellung, die Berenson Alvise anweist, s. Gronau im Rep. f. Kunstwiss. XVIII. S. 395 u. ff.

19) CIMA DA CONEGLIANO:

Monsignore Botteon e Dr. A. Aliprandi: *Ricerche intorno alla vita ed alle opere di Giambattista Cima.* Conegliano 1893; s. auch d. Recension v. Gronau im *Rep. f. Kunstw.;* Bd. XVII. S. 459.

20) MARCO BASAÏTI:

Occioni Onorato: *Marco Basaïti:* In den Atti accademici v. Jahre 1868. Venezia 1868.

Gronau: *Über ein Madonnenbild des Marco Basaïti* im Rep. f. Kunstwiss. XX. S. 301, zeigt, wie auch in der Komposition der Bilder die Schüler Bellinis und Alvise Vivarinis sich an Bellini anschliessen. Daselbst auch eine Zusammenstellung einiger Motive.

21) Über dies Gemälde s. *Archivio storico dell'arte* VIII. p. 404.; Zanotto setzt es in die Spätzeit des Meisters, (um 1520).

22) VICENZO CATENA:

Bianchini: *La chiesa di St. Maria Mater Domini in Venezia, cenni illustrativi.* Venezia 1893. p. 13.

[23] FRANCESCO BISSOLO:

Über seine Gesichtstypen, die sich durch eine kleine, etwas eingebogene Nase von denen Bellinis unterscheiden, s. Jacobsen: *Über einige italienische Gemälde etc.;* Rep. f. Kunstw. XX. S. 425 u. f.

Die Venus trug die gefälschte Signatur Bellinis, und wird z. B. von Burckhardt: in *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien,* Basel 1898. S. 426, noch als Bellini behandelt; als Bissolo bezeichnet das Bild Morelli: *Die Galerien Borghese etc.,* S. 347, während Frimmel: *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen,* Leipzig 1898. I. Bd. 3. Lfg. S. 343 Gerolamo da Santa Croce als Autor annehmen möchte. — Über alle diese Zeitgenossen Bellinis s. auch d. versch. Ausstellungsberichte von der Londoner Ausstellung venezianischer Kunst:

Costanza Ffoulkess, s. Anm. 17.

v. Seidlitz: *Die Ausstellung venezianischer Kunst in der New-Gallery zu London im Winter 1894—95* im Rep. f. Kunstw. XVIII. S. 209.

Gronau: *L'art vénitien à Londres etc.* in der Gaz. des beaux-arts vom Jahre 1895. I. p. 161. 247 u. 427.

[24] CARPACCIO:

Carrer: *Elogio di Vittore Carpaccio.* (in d. Atti accademici v. Jahre 1833). Venet in 1833.

Molmenti: *Il Carpaccio ed il Tiepolo.* Torino 1885.

Molmenti: *Carpaccio: Son temps et son oeuvre.* Venise 1893. (daselbst andere Literaturangaben).

Über das Bild im Museo civico-Correr s. u. a. Janitschek: *Die Frau in der venezianischen Malerei* in der Zeitschrift: Die Nation v. Jahre 1886, N. 22. S. 427; Jacobsen: *Die Bildergalerie im Museo Correr* im Rep. f. Kunstw. XVII. S. 262.

Ludwig: *Vittore Carpaccio,* im Archivio storico dell'arte anno III, serie 2 a, 1897. p. 405.

A della Rovere: *Vettore Scarpazzo, detto il Carpaccio,* in der Zeitschrift Arte e Storia XVII. 1898. p. 115.

Colvin: *Über einige Zeichnungen des Carpaccio in England,* im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen XVIII. 1897. S. 193.

[25] BARTOLOMMEO DE VENECIA od. BARTOLOMMEO VENEZIANO:

S bes. Morelli: *Die Galerien zu München und Dresden.* Leipzig 1891. S. 221 u. f. S. auch die Nr. 23 erwähnten Ausstellungsberichte.

ANMERKUNGEN ZUM CINQUECENTO

[1] *Diarii des Marin Sanuto* (vol. VIII. c. 414).

Homeni e done, vechij, putei e puti anime 300 milia. Homeni da anni 18 fin 60 160 milia. Homeni da fati 80 milia. Femene e puti 48,346. Femene da partido 11,654.

Vergl auch die begeisterte Beschreibung Sansovinos in *op. cit.*, lib. IX. p. 139 u. f.

2 .... che il terremoto venuto è signa Dei et propter peccata veniunt adversa; e questa terra è piena di pechati primo di Sodomia .... e le meretrici li ha mandato dir, che non poteno viver, niun va da loro, tante è le sodomie .... s. Marin Sanuto; vol. XII. c. 84. Venezia 1884.

3 In keinem Jahrhundert sind wohl mehr Bücher für und gegen das Weib geschrieben worden als damals in Italien überhaupt; s. Janitschek: *op. cit.*, S. 112 u. d. Bibliographie bei Maulde la Clavière: *op. cit.*, p. 689 u. f., und hier wiederum in Venedig; aus der Menge dieser grossenteils in der Marciana befindlichen Werke möge hier nur als besonders charakteristisch genannt sein: *Historia nuova piacevole la quale tratta delle Malitie delle Donne etc. Nuovamente stampato:* dies Buch zieht in raschen und lebendigen Versen gegen die Eitelkeit der Frau zu Felde; es schliesst:

Delle donne non te fidare
Che son tutte vitiose
De natura son gelose
E parate al vendicare.

Andererseits fand aber auch die italienische Übersetzung von Cornelius Agrippas »*De Nobilitate et Praecellentia foeminei sexus*« viele Leser in Venedig.

Kostümbücher:

4 Cesare Vecellio: *Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo.* Venezia 1590. (Paris 1859, Firmin-Didot.)
Pietro Bertelli: *Diversarum nationum habitus.* Patavii 1594.
Giacomo Franco: *Habiti d'uomeni et donne Venetiane.* Venezia 1610.
Giacomo Franco: *Habiti delle donne Venetiane.* Venezia 1610.

Die wichtigsten Sammlungen von Gedichten:

5) *Triomphi di Troilo Pomerano da Cittadela composti sopra li terrochi in laude delle famose gentildonne di Vinegia.* Vinegia 1534.
Stanze di Giovannbattista Dragoncino da Fano in lode delle nobildonne Venetiane del secolo moderno. Venezia 1547.
Il tempio della fama di M. Girolamo Parabosco in lode di alcune gentildonne Venetiane. Vinegia 1548.
Stanze in lode di alcune donne Veneziane di autore anonimo del secolo XVI., per nozze. Venezia 1835.
Über Heinrich III. in Venedig s. Rocco Benedetti: *Feste e triomphi fatti dalla Signoria di Venezia nella venuta di Henrico III.* Roma 1574; Yriarte: *La vie d'un patricien*; p. 272; s. auch Sansovino: *op. cit.*; p. 165.

6 Über Courtisanen: s. zunächst die zeitgenössischen Autoren, vor allem natürlich Aretinos Ragionamenti.
Dann Volpi: *op. cit. passim.* Im Appendice I. daselbst, ohne Angabe v. Druck, Ort u. Zeit:

Questo si è il catalogo di tutte le principali et più honorate cortigiane de Venetia, il nome loro, et il nome delle loro pieze et le stantie

ove loro habitano et di più ancor vi narra la contrata ove sono le loro stantie, et etiam il numero de li dinari che hanno da pagar quelli gentilhuomeni et altri che desiderano intrar nella sua gratia.

Über ihre Tracht: s. *Sopra il vestire et ornamenti di casa delle meretrici, che habitano in questa città etc.* impresso dal Marcolini. Venezia 1542.

Es muss in Venedig noch mehr Courtisanen gegeben haben, als in Rom, denn dort dichtete man:

Urbe tot in Veneta scortorum millia cur sunt?
In promptu causa est: est Venus orta mari.

Vergl. Gregorovius: *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter.* Stuttgart 1874. 2. Aufl. VIII. Bd. S. 283. Anm.

7) VERONICA FRANCO:

Tassini: *Veronica Franco, celebre poetessa e cortigiana del sec. XVI.* Venezia 1888. Seconda edizione.

Die Stelle ihres Briefes: »Voi sapete benissimo che, tra tutti coloro che pretendono d'insinuarsi nel mio amore, a me sono estremamente cari quei che s'affaticano nell'esercizio delle discipline, e dell'arti ingenue, delle quali (sebben donna di poco sapere, rispetto massimamente alla mia inclinatione et desiderio) io sono tanto vaga e con tanto mio diletto converso con coloro che, se la mia fortuna il comportasse, io farei tutta la mia vita, e spenderei tutto il mio tempo dolcemente nell'accademia degli huomini virtuosi . . .«

S. über Veronica Franco auch Montaigne in seinem *Journal*, citiert bei Bournet, *Venise.* Paris 1882. pag. 2. Anm.

Andere Literatur über Veronica Franco s. bei Musatti: *op. cit.* p. 123.

8) *Les femmes blondes, selon les peintres de l'école de Venise, par deux Vénitiens.* Armand Baschet et Feuillet de Conches. Paris 1865. Daselbst sehr reiche Literaturangaben.

9) S. *op. cit.;* Figur 119.

10) Federigo Luigini: *Il libro della bella donna.* Venetia 1554; nuova e corretta edizione, Milano, 1863; vergl. dazu P. Mantegazza: *Il concetto del bello femminile etc.* in d. Zeitschrift Nuova Antologia III. serie, vol. 43. p. 331 ff.

11) *Firenzuolas Dialoge,* öfters gedruckt;

S. besonders Janitschek: *Das weibliche Schönheitsideal der Renaissancezeit in Italien.* In der Zeitschrift: *Auf der Höhe;* 35. Heft vom Jahre 1884. S. 179 u. f. Folgender Auszug nach der dort gegebenen Übersetzung:*

Das Haar soll fein, dicht, lang und gekräuselt sein; die schönste Farbe ist ein dunkleres ins Bräunliche spielende Blond — »bald dem Golde, bald dem Honig, bald glänzenden Sonnenstrahlen gleich«. Die Gestalt fordert Grösse, Festigkeit, edle Proportionen — übermässige Grösse und Embonpoint missfallen, wie Hagerkeit und Kleinheit.

*) Die Kenntnis dieser Übersetzung und anderer Werke danke ich der gütigen Vermittelung des Herrn Prof. Dr. Brockhaus in Florenz, und ich erfülle nur eine angenehme Pflicht, ihn hiemit öffentlich meines wärmsten Dankes zu versichern.

Die schönste Farbe des Leibes ist nicht das Weiss, welches als Blässe erscheint, sondern jenes, das durch den Blutumlauf leise gerötet wird. Die Stirn sei »spatiosa«, d. h. breit, hoch, glänzend weiss und heiter; die Höhe der Stirn soll gleich sein der Hälfte der Breite. Die Augenbrauen sollen von der Schwärze des Ebenholzes sein, die Härchen kurz und weich wie Seide, der Bogen, fein gezogen, sei in der Mitte am kräftigsten und nach beiden Seiten hin leicht abnehmend. Das Weisse des Auges soll einen ganz leisen, bläulichen Schimmer zeigen. Die Iris braucht nicht gerade schwarz zu sein, auch das tiefblaue Auge findet Bewunderer, doch am schönsten ist ein sanftes, dunkles Braun (Tané oscuro), das in der Ruhe dem Blick eine gewisse Heiterkeit und Milde, in der Bewegung aber einen gewissen prickelnden Reiz giebt. Das Auge selbst soll gross sein, von ovaler Form, nicht tief liegen — was dem Blicke etwas Wildes giebt — sondern vortreten. Den Augenlidern steht es gut, wenn die Weisse derselben von rosigen Äderchen durchzogen ist. Die Augenwimpern sollen weder dicht noch lang sein — ihre Farbe liegt zwischen dunkel und licht. Die Augenhöhlen, die weder sehr tief noch sehr breit sein dürfen, sollen die Farbe der Wangen haben. Das Ohr fordert eine mittlere Grösse. Die geschwungenen Teile müssen einen kräftigen Zug und entsprechendes Relief zeigen; ihre Farbe sei lebhafter als die der flachen Teile, der Saum der Muschel soll durchsichtig und rotglänzend wie ein Granatkern sein. Unumgänglich notwendig zur Schönheit des Ohres ist ein fester und richtiger Ansatz. Die Schläfen seien weiss, flach, weder eingefallen noch erhöht — auch nicht so eng, dass sie das Gesicht einzuengen scheinen, was auf Schwäche des Geistes deuten würde. Das Weiss der Wangen muss zunächst um einen Ton schwächer sein, als das der Stirne; vom Beginn der Schwellung und Rundung muss es sich in ein gegen den Höhepunkt der Rundung zunehmendes Rot verlieren. Die Nase ist von höchster Bedeutung für das Profil. Die Breite der Nase an ihrer Basis sei gleich ihrer Länge. Da, wo der Knorpel aufhört, darf eine kleine Erhöhung sein — so ungefähr, wie das Gelenk von der Fläche eines Fingers sich abhebt; eine Adlernase missfällt an Frauen, aber eine leise Erhöhung würde der Nase die eigentliche Vollendung geben. Der untere Teil, also der ganze Knorpel und zumeist der Saum der Nasenflügel, erfordert eine Farbe ähnlich der der Ohren, nur das Rot noch etwas mehr herabgestimmt, aber ja nicht weiss, wie es die Kälte bewirkt. Ein erhöhteres Rot soll die mittlere Nasenwand über der Lippe zeigen. Die Stülpnase ist unschön, weil sie das Profil zerstört. Der Mund falle eher ins Kleine, als ins Grosse. Er sei weder gespitzt noch platt; wird er geöffnet, zumal ohne Lachen oder Reden, so dürfen nur fünf bis sechs Oberzähne sichtbar werden. Die Lippen seien nicht allzu dünn, aber auch nicht zu kräftig, ein leises Anschwellen der Unterlippe — besonders bei geöffnetem Munde — im Vergleich zur Oberlippe erhöht die Anmut des Mundes, desgleichen die

Grübchen zwischen der Oberlippe und der Nasenspitze. Die Zähne sollen klein sein, aber nicht allzu klein, viereckig, gleichmässig, schön getrennt und von der Farbe des Elfenbeins. Das Zahnfleisch darf nicht zu dunkelrot sein; wird durch Zufall die Zungenspitze sichtbar — was nicht oft geschehen darf — so erscheine sie rosig, klein, aber weder zugespitzt noch viereckig. Das Kinn sei weder gestülpt noch spitzig, sondern rund, gegen die Erhöhung zu leicht gerötet; einen unbeschreiblichen Reiz verleiht ihm das Grübchen. Der Hals muss rund, schlank, weiss, ohne Flecken sein: bei jeder Wendung müssen schöne Falten sichtbar werden; Halsgrube und Adamsapfel dürfen nur leicht angedeutet sein, erstere zeige die Weisse des Schnees. Die Schultern seien breit, von einer gewissen sanften »Quadratur« (una certa quadratura dolce, dolce). Der Nacken soll eine sanfte, rosige Färbung haben; die Nackengrube darf nicht tief sein, da sonst — abgesehen von dem Unschönen der Form selbst — dann auch die Schultern plump erscheinen würden. Die erste Bedingung einer schönen Brust ist Breite; dann darf kein Knochen sichtbar sein; die Erhebungen müssen so sanft ansteigen, dass das Auge deren Ursprung kaum wahrzunehmen vermag. Die Brüste müssen fest sitzen; sie dürfen nicht zu klein sein, wenngleich viele Frauen solche Kleinheit für einen Vorzug erklären; die Farbe soll ein glänzendes Weiss, gemischt mit einem schwachen Rosa sein. Das Bein sei lang, schlank, unten zart, aber mit kräftigen, schneeweissen Waden versehen und auch am Schienbein nicht zu fleischlos. Der Fuss sei klein, schmal, aber nicht mager, der Rist nicht ohne merkbares Ansteigen. Die Arme seien weiss, nur an den erhöhten Teilen rosig angehaucht, fleischig und muskulös; doch letzteres nicht in solchem Masse, dass sie eher an die Arme des Herakles als an die der Pallas erinnern. Die Hand endlich sei weiss, besonders in dem oberen Teile, aber gross und etwas voll; die flache Hand ein wenig gehöhlt und rosig angehaucht, mit wenigen, aber deutlichen, nicht gekreuzten Linien versehen. Die Hügel müssen deutlich charakterisiert, dürfen aber nicht zu hoch sein. Der Raum zwischen Zeigefinger und Daumen sei ohne Runzel und von lebendiger Färbung. Die Finger sind schön, wenn sie lang sind, schlank, zart und gegen das Ende hin sich kaum merklich verdünnen. Die Nägel müssen glänzend rosig sein, sie dürfen nicht viereckig, nicht zu lang und auch nicht auf mehr als auf Messerrückenbreite beschnitten sein. Die ganze Hand sei so weich anzufühlen wie Seide.

S. auch Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien.* 7. Aufl. Leipzig 1899. Bd. I. S. 63 u. f. (nebst Anmerkungen).

Niccolo Franco: *Dialogo di Marco Niccolo Franco, dove si ragiona delle Bellezze:* Casale 1542, bringt keine neuen Schönheitstheorien.

Vergl. über die Schönheit und die Mode der damaligen nachfolgende Stelle aus Sansovino: *op. cit.;* Lib. X. fol. 152 u. f.

Le donne anco elle del 1100. vestivano di turchino con manti in

spalla, che le coprivano dinanzi et di dietro. Mutato poi modo, si misero le vesti con le maniche Ducali, et coprendole di dossi, di martori et di zibellini, se le riversavano su le spalle, secondo il costume Francese. onde i Padri l'anno 1303. providero per legge, che nõ si facesse così fatta spesa. Perche le donne poste giu le maniche, aggiunsero tanto piu roba alle code, et le ridussero a tanta grandezza, che anco questo fu vietato loro. Alla fine si vestirono d'oro, usandolo per l'ordinario come cosa positiva. il che parendo grave a padri, lo prohibirono. Et elle vestitesi di seta, si misero sotto le faldee con le cinture, dalle quali pendeva la catena con la guaina del coltello et dell cucchiaro. et con le maniche alle vesti tutte piene per traverso et per lungo, di grossi bottoni d'oro, et scollate in forma tonda, con zoccoli di altezza eccessiva et cosi ponendosi freno di mano in mano a queste materie, et elle di mano in mano trovando nuove inventioni, s'è ridotta la cosa a termine assai comportabile et honesto. Conciosiache al presente portano diversi colori, ma di sopra nero in ogni tempo, alla greca. La qual cosa ancora che in una donna paia funesta, apporta però la bellezza. Perciò ch'essendo le donne in questa parte bianchissime per natura, il paragone del negro suo contrario, le rẽde molto piu bianche, et appariscenti. Et veramente che non si puo dire qual sia la ricchezza delle vestimenta et delle biancarie di lino delle donne Vinitiane. Percioche tutte le cose loro, così di seta come di lino, sono ricamate, fregiate, lavorate, strisciate, et di modo ridotte a bellezza con l'artificio dell'ago, della seta, dell'argento, et dell'oro, con tanta dilicatezza et politia, ch'ogniuno confessa, che non si trovi in qual parte si voglia, la maggior di questa, vero segno d'animo candido, et netto, et di finissimo giudicio: poi che conoscendo la loro bellezza, notabile fra l'altre donne Italiane, la sanno accompagnare con gli ornamenti de capelli biondissimi per forza di Sole, et con abbigliamenti della persona, quando sono andate a marito. Percioche essendo donzelle nõ si lasciano punto vedere a gli strani. Et questo si osserva con tãta strettezza, che chi si marita, prende per moglie la donna senza vederla innanzi, o saperne altro, se nõ quãto intende per terza persona . . . .

S. auch das Bild, das Montaigne in seinem *Journal* von Bianca Capello giebt: Cette duchesse est belle à l'opinion italienne: visage agréable et impérieux, le corset gros et de tetins à leur souhait . . . . Vergl. Bournet: *op. cit.;* p. 152. Anm. 1.

[12] Hier unterscheidet sich das Frauenideal der Renaissance wesentlich von dem des Mittelalters: die engen Schultern wurden nun als beleidigend für das Auge erklärt.

[13] GIORGIONE:

Cicognara: *Elogio di Giorgione* in den Atti accademici v. Jahre 1811. Venezia 1811.

v. Schaufuss: *Zur Beurteilung der Gemälde Giorgiones.* Dresden 1874.

Lücke: *Giorgione* in Dohmes »Kunst und Künstler«; Bd. III. LXVII.

Molmenti: *Giorgione.* Venezia 1878.
Urbani de Gheltof: *La casa di Giorgione.* Venezia 1878.
Bianchetti: *Giorgione: Discorso.* Castelfranco 1879.
L. Ab. Camavitto: *Giorgione da Castelfranco e la sua Madonna.* Castelfranco 1889.
Angelo Conti: *Giorgione, studio.* Firenze 1894.
Gronau: *Giorgione:* »Museum« I. S. 2

14) Das Märchen, wonach Giorgione der uneheliche Sohn eines Landedelmannes und einer Magd aus Vedellago gewesen sein soll, stammt von Ridolfi: *Le maraviglie etc.;* t. I. p. 88. Vasari: ed. Milanesi t. IV. p. 92, nennt ihn nato d'umilissima stirpe. Der Beiname Barbarelli ist aller Wahrscheinlichkeit nach falsch; Gronau, *Nuovo Archivio veneto;* Anno IV. 1894. p. 447—458 fand, dass in Castelfranco um 1460 ein Joannes dictus Zorzonus De Vitellaco cive et habitatore Castri Franchi lebte, wohl der Vater des Kunstlers. Er selbst nennt sich auf einem im Museo civico befindlichen und von Molmenti im *Bullettino di arti, industrie e curiosità veneziane* Anno II. 1879 vol. II. p. 22—23 abgedruckten Autogramm nur Zorzon de Castelfrancho. Doch hält Antonio della Rovere: *Arte e Storia XVII.* N. 1. p. 3 dies Autogramm für falsch; s. auch noch Gronau im *Rep. f. Kunstw.* Bd. XIX, S. 166 und Fabriczy im selben Band. S. 82.

15) Über seinen Tod an der Pest und 1510, (nicht 1511) als Todesjahr siehe *Archivio storico dell'arte I.* p. 47 in einem Brief des Taddeo Albani an Isabella v. Este; »ditto Zorzo mori più di fanno da peste.«
A. R.: *La Madone de Castelfranco* in der Gaz. des beaux arts: 1895. II. p. 433. Die Züge der Madonna von Castelfranco kehren noch auf einem Bilde der Madonna mit d. heil. Rochus und Antonius im Prado wieder, das dort dem Pordenone zugeschrieben wird: s. Morelli: *Die Galerien zu München und Dresden;* S. 281 u. Woermann-Woltmann: *Geschichte der Malerei:* Bd. II. S. 727. Anm. 1.

16) Wickhoff: *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten* im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. XVI. 1895. S. 34 u. f. führt dies vom Anonimo di Morelli *(ed. Frizzoni p. 219)* als el paesetto in tela con la tempesta, con la cingara e soldato beschriebene Gemälde auf jene Scene der Thebaïs des Statius zurück, wo (lib. IV. v. 730 ff.) König Adrastus die Königin Hypsipile als Amme im Dienst des Herrschers von Nemea findet.

17) Über die Venus s. Morelli: *Die Galerien zu München etc.;* S. 286 u. f. und Burckhardt: *Beiträge etc.;* S. 424 u. f.

18 PALMA IL VECCHIO:
Rosenberg: *Palma Vecchio* in Dohmes »Kunst u. Künstler«; Bd. III. LXVIII.
Fornoni: *Notizie biographiche su Palma Vecchio.* Bergamo 1886.
Locatelli: *Notizie intorno Giacomo Palma il Vecchio ed alle sue pitture.* Bergamo 1890.

19 Brief des Federigo Gonzaga s. Gaye: *Carteggio.* Firenze 1840; t. II. p. 179.

20) Über diese weiblichen Halbfigurenbilder der venezianischen Schule s. Burckhardts schöne Sätze in *Beiträge etc.* S. 420: »Die Vermutungen über die dargestellten Weiber lässt man am besten ganz bei Seite . . . und so viel sollte eigentlich jeder Kunstfreund wissen, dass durch grosse Meister auch Modelle, die nur noch das Wesentliche der Schönheit und ganz wenig Reiz mehr übrig haben, gleichwohl zu zauberhaften Gebilden gestaltet werden können. Ob man nun in Venedig als Vorbilder Edeldamen, Modelle oder Buhlerinnen voraussetze, abhängig im buchstäblichen Sinne scheint der Maler nie gewesen zu sein . . .»

21) SEBASTIANO DEL PIOMBO:
J. P. Richter: *Sebastiano del Piombo* in Dohmes »Kunst u. Künstler«; Bd. III. LXIV.
Propping: *Die künstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo bis zum Tode Raffaels.* Leipzig. Inaug.-Diss. 1892.

22) A. Wolff: *Das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo* in d. Zeitschrift f. bildende Kunst: Bd. XI. S. 161 u. f. Über das Cinquecentistische in der Disposition der drei Frauenköpfe des Gemäldes s. Wölfflin: *Die klassische Kunst.* München 1899. S. 244.

23) Was nun die in Rom gemalten Frauenbilder Sebastianos betrifft, so zeigt die sog. Fornarina der Uffizien alle Merkmale seiner venezianischen Zeit, s. Morelli: *d. Galerien Borghese etc.;* S. 48 u. f.; nur das Modell in seinen mächtigen Formen ist römisch. Ein zweites Frauenbild des Berliner Museums ist bereits in der Zeichnung ziemlich raffaelesk, doch gemahnt noch die Haarfrisur, die der Stirne eine dreieckige Form verleiht, an Giorgione. S. Morelli: *Die Galerie zu Berlin;* S. 85 u. Jul. Meyer: *Das Damenportrait des Sebastiano del Piombo* aus Blenheim im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. VII. 1886. S. 58.

24) LORENZO LOTTO:
Berenson: *op. cit.*
Gronau *im Repert. f. Kunstw.,* Bd. XVIII. 1895. S. 395.
Mary Logan in d. *Gaz. des beaux-arts* v. Jahre 1895. I. p. 361.
Gustavo Frizzoni im *Archivio storico dell'arte,* 1896. Anno 2. Serie 2. p. 1, 195, 427.
} Anzeigen des vorigen Werkes.
Gronau: *Lorenzo Lotto:* »Museum« I. S. 43.
Spezioli: *Di alcune pitture fatte in Recanati nel secolo decimo sesto da Lorenzo Lotto veneziano.* Recanati 1894.

25) Rumohr: *Drei Reisen nach Italien.* Leipzig 1832. S. 320.

26) Hugo Haberfeld: *Lorenzo Lotto. Ein Problem in der Kunstgeschichte:* Im Feuilleton der »Frankfurter Zeitung« v. 5. u. 6. Januar 1899.

27) A. Michel: *Les portraits de Lorenzo Lotto* in d. Gaz. des beaux-arts v. Jahre 1896. I. p. 35.

28) Diese Deutung stammt von Mündler: *Beiträge zu Jakob Burckhardts Cicerone. Abteilung Malerei.* Leipzig 1870. S. 59.
Morelli: *Die Galerien Borghese etc.;* S. 393, sieht in dem Bilde »die Rache der mit Recht eifersüchtigen Juno an Venus«.

Burckhardt: *Beiträge etc.;* S. 440, nennt diesen »Trionfo della castità« eine römisch-florentinische Idee, »venetianisch schön« ausgeführt.

Haberfeld: vergl. d. ob. erw. sehr schönen Aufsatz, sieht in der nackten Frauengestalt das Leben, das vor dem Alter entschwebt.

29) Lorenzo Lottos libro dei conti wurde in: *Le Gallerie nazionali italiane*, Roma 1894. I. p. 115—224 publiziert.

30) TIZIANO VECELLI:

Crowe und Cavalcaselle: *Tizian. Leben und Werke;* deutsche Ausgabe von Max Jordan. Leipzig 1877.

Jordan: *Tizian* in Dohmes »Kunst und Künstler«; Bd. III. LXIX.

Lafenestre: *La vie et l'oeuvre du Titien.* Paris 1886.

Knackfuss: *Tizian:* Künstler-Monographien. In Verbindung mit Anderen herausgegeben von H. Knackfuss. XXIX. Leipzig 1897.

Wiel: *Tiziano a Venezia.* Venezia 1881.

Pratesi: *Tiziano. In d. Nuova Antologia* v. Jahre 1890. vol. XXVI. fasc. 7.

Meissner: *Tizians Leben und Schaffen:* Westermanns Monatshefte vom Jahre 1897, April u. Mai.

31) Vergl. die schöne Analyse des Bildes bei Burckhardt: *Beiträge etc.;* S. 105; verschiedene Äusserungen über die Madonna zusammengestellt von Bournet: *op. cit.;* p. 207.

32) S. Gaye: *Carteggio:* t. II. p. 223. Über Tizians Magdalena s. auch Minghetti: *La Maddalena nell'arte:* Conferenza. Napoli 1884. p. 12. Diese Magdalena ist in Typus und Haltung der Venus Anadyomene der Bridgewater-Galerie verwandt. S. darüber auch Crowe u. Cavalcaselle: *op. cit.;* S. 229.

33) Über die Venusbilder Tizians und ihre Motive s. Burckhardt: *Beiträge etc.;* S. 425—429; s. auch Wölfflin: *op. cit.* S. 251 u. f.

34) Thausing: *Wiener Kunstbriefe.* Leipzig 1884. S. 325 u. 330, erklärt die nackte Gestalt als Venus, während er in der bekleideten die spröde Geliebte eines Imhof sieht.

Wickhoff, s. den in Anm. 15 cit. Aufsatz, erklärt mit Bezug auf Valerius Flaccus Argonauticum Lib. VII. v. 194—406 die Figur mit Büchse und Kräuterbündel als Medea, die andere als Venus, die in der Gestalt Circes die zögernde Medea zu bereden sucht, ihr in den Hain zu folgen, wo Jason ihrer harrt.

35) Die ältere und neuere Literatur über Pordenone, die Bonifazi, Bassani und über Varotari ist für dieses Thema belanglos.

Die Literatur-Angaben für Pordenone s. bei Wörmann: *Geschichte d. Malerei;* Bd. II. S. 771. Anm.; über die Bonifazi s. Morelli: *Die Galerien von München etc.;* S. 314 u. f.; über die Bassani s. Wörmann: *op. cit.;* III. Bd. 1. Th. S. 24, und über Varotari endlich s. noch Menin in d. *Atti accademici* v. Jahre 1825. Venezia 1825.

36) PARIS BORDONE:

Bianchetti: *Discorso intorno Paris Bordone.* Venezia 1879.

Pavan: *Conferenza sul Paris Bordone.* Treviso 1885.

Caffi: *Il pittore Bordone* in d. Zeitschrift: *Arte e Storia* vom Jahre 1889, N. 23.

37) PAOLO VERONESE:

Aleardi: *Paolo Veronese* in den Atti della R. Accademia. Venezia 1872.

Janitschek: *Paolo Veronese* in Dohmes »Kunst u. Künstler«, Bd. III. LXXI.

Caliari: *Paolo Veronese, sua vita e sue opere.* Roma 1888.

Ch. Yriarte: *Paul Véronèse.* Paris 1888.

Meissner: *Veronese:* Künstler-Monographien. In Verbindung mit Anderen herausgegeben v. H. Knackfuss; XXVI. Leipzig 1897.

Yriarte: *La vie d'un patricien etc.* Chap. VII. p. 142.

Pratesi: *Veronese* in der Zeitschrift Nuova Antologia v. Jahre 1890. vol. XXVI. fasc. 6.

Yriarte: *Paul Véronèse au palais ducal de Venise* in d. Gaz. des beaux-arts vom Jahre 1891. I. p. 5.

38) TINTORETTO:

Galanti: *Il Tintoretto* in den Atti della R. Accademia. Venezia 1876.

Janitschek: *Tintoretto* in Dohmes »Kunst u. Künstler«, Bd. III. LXX.

Mesnard: *Etude sur Tintoret et l'école de Venise.* Grenoble 1881.

Hübner: *Tintoretto.* Breslau 1883.

Pratesi: *Il Tintoretto* in der Zeitschrift Nuova Antologia v. Jahre 1890. vol. XXVII. fasc. 10.

Justi: *Diego Velasquez und sein Jahrhundert.* Bonn 1888, 2 Bd.; Bd. I. S. 273 bis 277. Bd. II. passim.

39) S. über dies Bild: Frimmel: *op. cit.;* S. 403.

40) S. Haack: *Tintoretto als Portraitmaler* in Zeitschrift f. bild. Kunst; N. F. VII. 6. S. 128.

ANMERKUNGEN ZUM ROCOCO

1) Über das Venedig und die Venezianerin des achtzehnten Jahrhunderts sind wir durch die zeitgenössische venezianische Literatur, sowie durch französische und deutsche Reisebeschreibungen sehr gut unterrichtet, vor allem durch die Werke Goldonis und die Romane Chiaris, durch Casanovas *Memoiren* und die *Memorie inutili di Carlo Gozzi, scritte da lui medesimo, e pubblicate per umiltà.* Venezia 1797. Über die andere sehr reichhaltige zeitgenössische venezianische Literatur s. Moschini: *Della letteratura Veneziana nel secolo* XVIII Venezia 1806—1808.

Von französischer zeitgenössischer Literatur:

Disdier: *op. cit.*

Amelot de la Houssaye: *Histoire du gouvernement de Venise.* Paris MDCLXXVI.

Président de Brosses: *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740.* 2e édition authentique II vol. Paris 1858.

Von deutscher zeitgenössischer Literatur:

Keyssler: *Neueste Reisen durch Teutschland, Böhmen etc.* Hannover 1741.

Archenholtz: *England und Italien.* Leipzig 1787.

Mayer: *Darstellungen aus Italien.* Berlin 1792.

Moderne Literatur:

Galanti: *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo* XVIII. Padova 1883, sec. edizione.
Tassini: *Festi, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi Veneziani.* Venezia 1890.
Acqua: *La Venezia del Canaletto e la Venezia del Longhi.* Venezia 1893.
Rabany: *Goldoni et son temps.* Paris 1896.
Moureau: *La société vénitienne au XVIIIe siècle* in d. Zeitschrift: L'Art, t. LIV. 1893. II. p. 221 u. 229.
Taine: *Voyage en Italien.* t. II. p. 301 ff.
Schlosser: *Venedig vor hundert Jahren:* Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums, N. F. XII. S. 348.

2) *op. cit.*, t. I. p. 181.

. . . . J'ajouterai, que les femmes sont plus belles ici q'en aucun autre endroit, surtout parmi le peuple. Ce n'est pas, qu'on y trouve plus qu'ailleurs des beautés ravissantes, mais communément le grand nombre est joli, et en général elles ont toutes la taille et le teint beaux, la bouche grande et agréable, les dents blanches et bien rangées.

3) Lalande: *Voyage en Italie.* Genève 1790; t. VII. cit. bei Romanin, *op. cit.* t. IX. p. 13. Anm. 2.

4) S. Goldonis Comoedie: *La villeggiatura.*

5) Um von dem Luxus dieser Zeit eine Vorstellung zu bekommen, s. *Corredo di nozze d'una dama veneziana nel* 1744. Per nozze Marcello-Agostini, herausgegeben v. Niccolo Barozzi. Venezia 1882.

6) S. Urbani de Gheltof: *Le maschere in Venezia.* Venezia 1877. Auch Goethe beschrieb diese Kostüme in der *Italienischen Reise.*

7) Über die Courtisanen s. die erwähnten Werke von Amelot de la Houssay, Disdier und bei de Brosses bes. t. I. lettre XIV. etc.; die prachtvolle Schilderung einer venezianischen Courtisane s. bei Rousseau: *Confessions,* II. Partie chap. VII.

8) PIAZZETTA:
Piazzetta: *Studi di pittura veneziana.* Venezia 1760.
Über seine Nachfolger s. Longhi: *Vite di pittori veneziani.* Venezia 1762 u. Zanetti: *op. cit.*

9) ROSALBA CARRIERA:
Rosalba Carriera: *Diario etc.* Venezia 1793; ristampato dall' Antonelli. Venezia 1865.
Locatelli: *Elogio di Rosalba Carriera* in den Atti accademici vom Jahre 1838. Venezia 1838.
Musatti: *op. cit.* p. 209; andere Literatur daselbst auf p. 214. Anm. 1—7.

10) Zanetti: *op. cit.;* t. II. p. 579.

11) LONGHI:
Lazari: *Elogio di Pietro Longhi, pittore veneziano* in den Atti accademi vom Jahre 1861. Venezia 1861.
Masi: *Carlo Goldoni e Pietro Longhi* in der Zeitschrift Nuova Antologia; vol. XXII. fasc. VIII. 1887.
E. et J. de Goncourt: *L'Italie d'hier.* Paris 1894. p. 38 u. f.

[12]) TIEPOLO:

Componimenti poetici in lode di esimio pittore Giambattista Tiepolo. Verona 1761.

Berti: *Elogio di G. B. Tiepolo* in den Atti accademici v. Jahre 1856. Venezia 1856.

Urbani de Gheltof: *Tiepolo e la sua famiglia.* Venezia 1879.

Urbani de Gheltof: *Tiepolo in Ispagna.* Venezia 1881.

Molmenti: *La villa Valmarana.* Venezia 1880.

Molmenti: *Nel secolo centenario di Giovanni Battista Tiepolo* in den Atti del reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti v. Jahre 1896. serie VII. t. VII. disc. 7 (auch als Separatabdruck erschienen).

Molmenti: *Il Carpaccio ed il Tiepolo.* Torino 1885.

Molmenti: *Acque-forti del Tiepolo, con prefazione.* Venezia 1896.

della Rovere: *I Prototipi di Giov. Batt. Tiepolo.* Venezia 1889.

Ricci: *Il Tiepolo* in der Zeitschrift: Nuova Antologia, vom Jahre 1896. vol. 63. fasc. 11.

dell'Acqua: *Giambattista Tiepolo.* Mantova 1896.

Chennevières: *Les Tiepolo.* Paris 1897. In der Sammlung: Les artistes célèbres.

Busson: *Jean Baptiste Tiepolo et Dominique Tiepolo* in der Gaz. des beaux-arts vom Jahre 1895. II. p. 177 et 293.

Wessely: *Giambattista Tiepolo* in Dohmes »Kunst u. Künstler«, Bd. III. LXXXII.

Krsnjavi: *Giambattista Tiepolo* in der Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. XIV. 1879. S. 161 u. 198.

Leitschuh: *Giov. Battista Tiepolo.* Würzburg 1896.

Meissner: *Tiepolo:* In den Künstler-Monographien. In Verbindung mit Anderen herausgegeben v. H. Knackfuss, N. XXII. Leipzig 1897.

Gronau: *Giovanni Battista Tiepolo:* »Museum« III. S. 25.

Braun: *Die Würzburger Tiepolo-Ausstellung* in d. Kunst-Chronik. N. F. VIII. 1897. Spalte 22.

P. N.: *L'exposition Tiepolo à Wurtzbourg* in d. Zeitschrift: La chronique des arts v. Jahre 1896. N. 31. p. 299.

Maurice Barrès: *Un homme libre.* Paris 1894; p. 231 u. f.

ILLUSTRATIONS-VERZEICHNIS

Antonio *Canaletto.*

Vittore *Carpaccio.*

Rosalba *Carriera.*

Vincenzo *Catena.*

Cima da Conegliano.

Carlo *Crivelli.*

Benedetto *Diana.*

Giuseppe *Nogari.*

Palma Vecchio.

Giambattista *Piazzetta.*

Pietro *Rotari.*

Sebastiano del Piombo.

Giambattista *Tiepolo.*

Bartolommeo *Vivarini.* Seite



ROBERT DE LA SIZERANNE

DIE ZEITGENÖSSISCHE ENGLISCHE MALEREI

Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen
von
ELSE FÜRST

8°, 17 Bogen mit 48 Bildertafeln — Preis gebunden **8** Mark

SIZERANNE versteht es meisterhaft, seine auf sorgfältigen Studien und tiefgehendem Verständnis beruhenden Ansichten über das Wesen der modernen englischen Malerei in eine fesselnde, gefällige Form zu giessen und so liest sich sein Buch, das dem deutschen Publikum hier in einer würdigen und geschmackvollen Form geboten wird, wie eine spannende Erzählung, die von Seite zu Seite fortlockt. Erst wird in drei Kapiteln der Präraphaelismus in seinen Ursprüngen und seinem innersten Kern geschildert, dann behandelt der Verfasser die hervorragendsten zeitgenössischen Meister einzeln in sieben Kapiteln und zum Schluss werden in drei weiteren Kapiteln die charakteristischen Merkmale der englischen Malerei überhaupt in der knappen, eleganten Form dargelegt, die das ganze Werk kennzeichnet. Die mit grösster Sorgfalt hergestellten 48 Bildertafeln enthalten eine Auswahl des besten und kunsthistorisch wichtigsten, was die neuere englische Malerei hervorgebracht hat und bilden eine wertvolle Ergänzung zu den Ausführungen des Verfassers.

